



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1975 • XXIV. ÉVF. I. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1975

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

POGÁNY-BALÁS EDIT:	Kolozsvári Márton és György Szent György szobrának antik előképéről	I
POGÁNY-BALÁS EDIT:	Capua kapuja. Küküllei János krónikájának művészettörténeti forrásáról	17
VAYER LAJOS:	Alexandros és Corvinus	25
MEZEI OTTÓ:	Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola (1880—1944) oktatási rendszere és forrásai	37

KUTATÁSOK

GÖMÖRI JÁNOS:	A sárospataki Madonna	56
CENNERNÉ WILHELM B GIZELLA:	Adalékok az ifjú II. Rákóczi Ferenc és felesége ikonográfiájához	62

ADATTÁR

SOPRONI SÁNDOR:	A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1972—73. évi működéséről	67
-----------------	---	----

MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

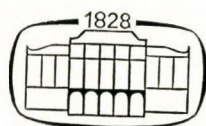
SZIJ REZSŐ:	Benczédi Sándor	67
M. KISS PÁL:	Ferenczy Julia	71
GÁLAMBOS FERENC:	Peterdi Gábor	73

KÖNYVSZEMLE

M. HEIL OLGA:	M. Kagan: Ismerkedés az esztétikával. Képzőművészeti Alap Kiadó Budapest 1974	77
VÉGH JÁNOS:	Bertalan Kéry: Kaiser Sigismund Schroll Verlag, München—Wien 1972	78

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXIV. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1975. ÉVI KÖTETÉHEZ

<i>Abbate, Fr.</i> : Arte dell'India e dell'Indonesia. Fabri Editori, Milano 1966. ism.: Bánpataki Vilma.....	154—155
<i>Aradi Nóra</i> : Magyar képzőművészet a felszabadulás után 1945—1975.....	201—205
<i>Bánpataki Vilma</i> ism.: Abbate, Fr.: Arte dell'India e dell'Indonesia. Fabri Editori, Milano 1966.....	154—155
<i>Bánpataki Vilma</i> ism.: Gombos Károly: Örményország. Corvina Kiadó, Budapest 1972.....	154—155
<i>Benkő Erzsébet</i> : Jegyzetek a Szőnyi-festőiskoláról.....	284—285
<i>Bóna István—Dienes István—Gerevich László—Kovács Éva</i> : Magyarországi művészet a IX. századtól a XII. század végéig	237—242
<i>Cennerné Wilhelmb Gizella</i> : Adalékok az ifjú II. Rákóczi Ferenc és felesége ikonográfiájához	62—66
<i>Czagány István</i> : A budavári volt Weixelgärtner ház sorsa, mint művészetszemléleti fejlődésünk forduló-pontja	83—91
<i>Dercsényi Dezső</i> : Magyarországi művészet a XIII. században.....	243—246
<i>Dienes István—Gerevich László—Kovács Éva—Bóna István</i> : Magyarországi művészet a IX. századtól a XII. század végéig	237—242
<i>Entz Géza</i> : Gy. Szabó Béla	141—144
<i>Galambos Ferenc</i> : Peterdi Gábor	73—76
<i>Galyasi Miklós</i> 1903—1974	133—134
<i>Gerevich László—Kovács Éva—Bóna István—Dienes István</i> : Magyarországi művészet a IX. századtól a XII. század végéig	237—242
<i>Gombos Károly</i> : Örményország, Corvina Kiadó, Budapest 1972. ism.: Bánpataki Vilma	154—155
<i>Gömöri János</i> : A sárospataki Madonna	56—61
<i>Greza Ferenc</i> : A hódmezővásárhelyi művészek majolika és agyagipari telepe	122—132
<i>Haltenberger Kinga</i> , Sz.: Szabó Gyula (1908—1972)	135—140, 296
<i>Heil Olga, M.</i> ism.: M. Kagan: Ismerkedés az esztétikával. Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest 1974	77—78
<i>Kádár Zoltán</i> opponensi véleménye Kiss Ákos „Pannónia magyarországi területe építészetének tagozatai és díszítőelemei” c. kandidátusi értekezéséről	148—149
<i>Kagan, M.</i> : Ismerkedés az esztétikával. Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest 1974. ism.: M. Heil Olga	77—78
<i>Kéry Bertalan</i> : Kaiser Sigismund Schroll Verlag, München—Wien 1972 ism.: Végh János	78—80
<i>Kiss Ákos</i> válasza „Pannónia magyarországi területe építészetének tagozatai és díszítőelemei” c. kandidátusi értekezésének vitáján	151—153
<i>Kiss Ákos</i> : A XIX. század végi neobarokk (III. rokokó) irányzatairól	269—279
<i>Kiss Pál, M.</i> : Ferenczy Júlia	71—72
<i>Kiss Pál, M.</i> : Incze István	145—146
<i>Kiss Pál, M.</i> : Inczéné Sárkány Ilona	147
<i>Kiss Pál, M.</i> : Hervai Zoltán	293—296
<i>Kontha Sándor</i> : Felszabadulási emlékművek Magyarországon	97—111
<i>Kontha Sándor</i> : Magyar művészet 1919—1945	195—200
<i>Kontha Sándor</i> : Bokros Birman Dezső. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974. ism.: Tóth Antal	303—304
<i>Kovács Éva—Bóna István—Dienes István—Gerevich László</i> : Magyarországi művészet a IX. századtól a XII. század végéig	237—242
<i>László Emőke—Szabó Katalin—Vadászi Erzsébet</i> : A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 1972	206—236
<i>Magyar Műemlékvédelem</i> 1971—1972. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974. ism.: Zádor Mihály.....	297—299
<i>Marosi Ernő</i> : Magyarországi művészet a XIV. században és a XV. század első két harmadában.....	247—254
<i>Mezei Ottó</i> : Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola (1880—1944) oktatási rendszere és forrásai.....	37—55
<i>Mihály Ida, F.</i> : Adatok Nagy Balogh János életrajzához.....	117—121
<i>Muradin Jenő</i> : Ferenczy Károlyné, Fialka Olga.....	92—96
<i>Németh Lajos</i> : A századforduló magyar képzőművészete.....	189—193
<i>Pogány-Balás Edit</i> : Kolozsvári Márton és György Szent György szobrának antik előképéről.....	1—16
<i>Pogány-Balás Edit</i> : Capua kapuja. Küküllői János krónikájának művészettörténeti forrásáról.....	17—24
<i>Pogány-Balás Edit</i> : Michelangelo csatakartonja	157—187
<i>Pogány Ö. Gábor</i> : Művészettörténelem, közművelődés	81—82

Répertoire d'art et d'archéologie. Tom. VII. 1971. Paris, Edition Recherche Scientifique ism.: Török Gyöngyi	155—156
Soproni Sándor: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1972—73. évi működéséről.....	67
Soproni Sándor: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1974. évi működéséről.....	280
Szabó Katalin—Vadászi Erzsébet—László Emőke: A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 1972.	206—236
Szij Rezső: Benczédi Sándor	68—71
Szij Rezső: Biró József	286—292
Tóth Antal ism.: Kontha Sándor: Bokros Birman Dezső, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974.....	303—304
Török Gyöngyi ism.: Répertoire d'art et d'archéologie. Tom. VII. 1971. Paris, Edition Recherche Scientifique	155—156
Vadászi Erzsébet—László Emőke—Szabó Katalin: A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája	
1972.	206—236
Vayer Lajos: Alexandros és Corvinus	25—36
Végh János ism.: Bertalan Kéry: Kaiser Sigismund Schroll Verlag, München—Wien 1972.....	78—80
Vita Zsigmond: A diódi festőtelep és a tolsztoji eszmék hatása művészetünkben	281—283
Zádor Mihály opponensi véleménye Kiss Ákos „Pannónia magyarországi területe építészetének tagozatai	
és díszítőelemei” c. kandidátusi értekezéséről	149—150
Zádor Mihály ism.: Magyar Műemlékvédelem 1971—1972. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974.....	297—299
Zolnay László: A lebontott zólyomi paplak gótikus falkép-sorozatai	112—116
Zolnay László: Középkori budai figurálisok	255—267

MUTATÓK

MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Abaújvár, tpl. 303
 Ajrivank, örmény kolostor 154
 Amsterdam, Rijks múzeum 75
 — Stedelijk múzeum 233
 Astarak, örmény tpl. 154
 Aszófő, tpl. 298
- Badacsony, Kisfaludy ház 299
 Baja, Türr István múzeum 227
 Balatonfüred, temető, tpl. rom 211
 Balatonszentgyörgy, végvár 211
 Barletta, Imperator szobor 8—10, 10—12, 14, 16
 Bayon, Musée Bonnat, Michelangelo: Részletvázlat az Utolsó Ítélethez 186
 Békéscsaba, Munkácsy Mihály múzeum 226, 227
 Bélápátfalva, cisztercita kolostor 243
 Benepuszt, tpl. 302
 Bény, tpl. 302
 Berlin, Staatliche Museen, Verocchio után Giovanni della Robbia műhelye: Dareios 27, 29, 35
 — Wallot: Reichstag 270
 Bern, Városháza 80
 Borsmonostor, cisztercita kolostor 243
 Brandys, Szt. Péter tpl. ereklyetartó 57
 Brüsszel, Polaert: Igazságügyi Palota 269, 278
 Budapest, Bazilika 189
 — Beck A.—Kerényi—Mikus: Sajtószékház domborműve 201, 203
 — I. Bécsikapu tér 7, 83, 91
 — Behr: Károlyi palota belső kiképzése 273
 — Berényi—Zichy palota 299
 — Budafok, Ungvári Lajos: Felszabadulási emlékmű (1965) 104
 — Budakeszi, Budaszentlőrinci pálos kolostor 255, 262, 265—267
 — — Szt. Kereszt kápolna 258, 266
 — Budavári palota 191, 250, 260, 266, 273, 299
 — — Szt. László kápolna 260, 267
 — — Szt. Mihály kápolna 267
 — — Budapesti Történeti Múzeum 112, 220, 227, 258—262, 264—267
 — — — Férfi szent torzó 257, 258
 — — — Főpap sírkőtöredék 265, 266, 266
 — — — Háromkirályok, részlet 260
 — — — Janus arcú gótikus „Jocus” 255
 — — — két királyfej 255, 259, 259, 260
 — — — Lánykaféj, gyámkö 259
 — — — Női szoborfej 258, 258, 259, 259
 — — — Páncélos lovag törzse 257, 257
 — — — Remete Szt. Pál, koporsó, rajz 264
 — — — — részlet I—IV. 263
 — — — — tumba 255, 262—265, 267
 — — — — töredék 264
 — — — — részlet 264
 — — — — — angyalfej 264
 — — — — — architektúra 265
 — — — Szobrászi játék I. arc 260, 261, 261
 — — — Szobrászi játék II. arc 261, 262, 262
 — — — Zárókő részlet 265, 265
 — Dísz tér 3. 91
 — — 14. 83, 91
 — Donáth Gyula: Pázmány Péter 274
 — Dugonics u. iskola 47
- Budapest Egyetemi Könyvtár, Firenzei miniatör: Silius Italicus kódex 30, 31
 — — Nápolyi miniatör: Curtius Rufus-kódex 30, 31
 — Emmer Kornél: I. Jégverem u. 2. palota, belső 273
 — Ernst Múzeum 74, 222, 227, 230, 231
 — Fellner Sándor: Ritz szálló 273
 — I. Fortuna u. 5. 90
 — — 18. 90
 — Főposta 189
 — Fővámház 189
 — Gellérthegy, Kisfaludi Strobl: Szabadságszobor 98, 102
 — Hauszmann Alajos: Kuria 273
 — — Magyar Leszámitó és Pénzváltó Bank (Dorottya u.) 273
 — — New York palota (Hungária) 273
 — Iparművészeti Iskola 37—44, 274
 — Iparművészeti Múzeum 40—42, 44, 46, 49, 55, 220, 223, 225—227, 231, 276—278
 — — francia csipkekendő 276
 — — ezüst levéltartó doboz 274
 — — Fischer Emil: keménycserép váza 275
 — — — porcelán dísztányér 275
 — — herendi porcelán asztali dísz 274
 — — herendi porcelán gyümölcstartó 275
 — — keménycserép asztali dísz 276
 — — Lejaul Károly: Ezüst kandallóber 274
 — — Magyar muszlin ruha 276
 — Kalló Viktor: Felszabadulási emlékmű 103
 — Keleti pályaudvar 1884. 189
 — Képzőművészeti Főiskola 50, 74, 192, 287, 294
 — Kerényi Jenő: Osztjapenko kapitány emlékműve 102
 — Kína múzeum 231
 — Kiss István: Felszabadulási emlékmű 1971. 110
 — Kossuth L. u. 3. 209
 — Központi Városháza 90
 — Láng Adolf: Magyar színház 273
 — Magyar Nemzeti Galéria 55, 68, 70, 95, 117, 222—227, 230, 234
 — — Szt. Dorottya szobor 266
 — — Csók István: Múteremsarok 202
 — — Dömösi oszlopfő 240
 — — Jézus rokonsága festmény 256
 — — Makrisz Agamemnon: Mauthauseni emlékmű terve 102
 — — Szinyei Merse Pál: Majális 292
 — — Szlatvini Madonna 251, 252
 — — Toporci Madonna 251, 252
 — Magyar Nemzeti Múzeum 40, 44, 60, 152, 155, 208, 209, 211, 217, 220, 228, 232, 240
 — — Monomachos diadém 240
 — — Történelmi Képcsarnok 65
 — — — Bouttats, Philibert: Thököly Imre alakja karikatúráról 64, 64, 66
 — — — Ismeretlen XVIII. sz.-i művész után Brauner Ernestina: Thököly Imre 63, 63, 65
 — — — Ismeretlen francia művész: II. Rákóczi Ferenc lovasképe 64, 64, 65
 — — — Jollain, François Gérard: II. Rákóczi Ferenc Bécs alatt 65, 65, 66
 — — — Mariette, Jean: II. Rákóczi Ferenc lovasképe 62, 63, 65

- Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok Mentzel, Johann Georg: II. Apaffy Mihály 62, 63, 65
- — — Stevens, Pieter: Thököly Imre lovas képe 63, 64, 65
- — — Trouvain, Antoin: II. Rákóczi Ferenc lovas képe 64, 64, 65
- Magyar Tudományos Akadémia, Országház u.-i kongresszusi terme 211
- Margit-híd 1884. 189
- Meinig Artur: Park klub 273
- — Weinckheim palota (Szabó Ervin könyvtár) 272, 273
- Mezőgazdasági Múzeum 228
- Mintarajziskola 40
- Múcsarnok 76, 118, 121, 222—228, 230, 231
- Nagytétény, kastélymúzeum 224
- Nemzeti Szálló 272
- Nagybaldogasszony tpl. 258, 262
- — oszlofő 258, 262, 266, 277
- Nemzeti Szalon 282, 290
- Nemzeti Zenede 209
- Nyugati pályaudvar 1877. 189
- Operaház 48, 189, 273
- I. Országház u. 6. (Weixelgärtner) ház) 83—91, 84—89
- — 19. 91
- Parlament 191, 210
- Pesterzsébet, Vilt—Jánossy: Felszabadulási emlékmű 1965. 106
- Petőfi Irodalmi Múzeum 222, 224, 226
- Róna József: Savolyai Jenő szobor 274
- Semmelweis Orvostörténeti Múzeum 217, 220
- Széchenyi Könyvtár 66
- — Képes Krónika 5—7, 8, 9, 11, 14, 16, 18
- I. Szentháromság u. 7. 90
- Szépművészeti Múzeum 75, 76, 120, 220, 228, 230—232, 236
- Színművészeti Főiskola, Egressy terem 45
- I. Táncsics M. u. 9., Gótikus gipsz szobortöredék 256, 257, 266
- — — rajza 256
- I. Tárnok u. 5. 90
- — 9—13. 259, 265
- — 11. 90
- Terézvárosi tpl. 47
- Új városháza 209
- Uránia mozi 209
- I. Uri u. 4. 90
- — 24. 90
- — 31. 90
- — 48. 90
- Ybl: Festetich Palota 273
- — Pálffy palota 273
- Vendéglátóipari Múzeum 220
- Zala György: Milleniumi emlékmű 274
- — Andrásy Gyula 274
- Zeneakadémia 40
- Zsidó múzeum 220
- Capua, Museo Campano, Capuai kaputorony, Férfi fej szobra 21
- — — II. Frigyes fej szobra 19
- — — II. Frigyes ülő szobra 18
- — — Női fej 20
- — — Női mellszobor 21
- — — Szakállas férfi fej 21
- Városkapu 17—19, 17, 18, 23, 24, 26
- Carden, tpl. 57
- Cegléd, Kossuth Múzeum 224
- Cosenza, Aragoniai Izabella síremléke 23, 24
- Czenstochowa, kolostor 267
- Csaroda, tpl. 303
- Csempeszkopács tpl. 303
- Csesznek, vár 210
- Csetnek, tpl. falképek 47
- Csütörtökhely, Zápolya kápolna 251, 252
- Debrecen, Déri Múzeum 207, 209, 214, 216, 218, 220, 222—224, 228
- Kiss István: Munkásmozgalmi emlékmű 110
- Pátzay Pál: Kigyóölő 102, 110
- Református kollégium 299
- Dejte, rotunda 302
- Dernbach, tpl. 57
- Diósgyár, vár 233
- Doliolo, San Lorenzo, Kripta, Szt. András levétele a keresztről 173, 186
- Dömös, tpl. 238, 239
- Dunaújváros, Vasmű, Domanovszky Endre freskó 202
- Somogyi József: Martinász 202
- Ecsmiazsin, örmény tpl. 154
- Eger, Dobó István múzeum 209, 211, 217, 218, 220, 228, 232
- dzsámi 209
- Szt. János székesegyház 211, 238
- Vár 61
- Esztergom, Keresztény Múzeum 255, 266, 293
- — Esztergomi Madonna torzó 255
- Királyi palota 301
- — kápolna 301
- — Porta Speziola 244—246
- Székesegyház 244—246, 251, 252
- — attemplom 266
- — Kincstár, 301
- — — Mátyás kálvária 251, 252
- — Könyvtár 267
- Vár 243
- Vármúzeum 115
- Feldebrő, attemplom 239, 300, 301
- Felsődörög, plébánia tpl. 210
- Firenze, Belvedere 233
- Casa Buonarrotti 231
- — Michelangelo: Pieta 168, 176, 186
- Dóm 12
- — Benedetto da Maiano: Giotto tondo 28
- Medici palota 184, 185
- Michelangelo: David 157, 158
- Museo dell'Opera del Duomo, Verrocchio: Ker. János lefejezése 28, 35
- Palazzo Vecchio 34, 157, 184, 185, 187
- — Porta di San Giorgio, Szt. György relief 5
- San Onofrio 184
- Santa Maria Novella, Pápa terem 184
- Santa Trinitá, Cappella Sassetti, Ghirlandaio: Angelo Poliziano 32, 33, 34
- Uffizi, Michelangelo: Rajzvázlat a csatakartonhoz 158, 160, 162, 186
- — — Háta 167, 176
- Galliano, tpl. freskók 301
- Garamszentbenedek, monostor 239
- Garni, örmény tpl. 154
- Gerény rk. tpl. 115
- Gimeskosztolány tpl. 301
- Gosavank, örmény kolostor 154
- Granada, Alhambra 207
- Győr, Székesegyház 209, 238
- — kincstár, Szt. László herma 8—10, 14, 16, 251, 252
- Xantus János múzeum 209, 219, 228, 232
- vár 238
- Wurda ház 209
- Gyulafehérvár, székesegyház 239, 243—246
- Gyulaírástól, premontrei kolostor 243, 245, 246
- Haarlem, Teylers múzeum, Michelangelo rajzvázlata 177
- Hagarcin, örmény kolostor 154
- Hidegség, tpl. 303
- Hollókő, vár 208
- Homoród, tpl. 303
- Horiany I. Gerény
- Istanbul, Hagia Sophia 207
- Régészeti Múzeum 152

- Ják, tpl. 244, 246, 298—300, 302
 Jánosháza, Erdődy kastély 209
 Jánoshida, rk. tpl. 209
 Jánosi, bazilika 244—246
 Jászberény, Marton László: Felszabadulási emlékmű 1969. 108
- Kadolzburg, tpl. oltár 79
 Kallósd, tpl. 244
 Kalocsa, tpl. 238, 239, 244, 246
 Kaposvár, Rippl Rónai Múzeum 222, 228
 Karcsa, románkori tpl. 239, 298
 Karlstein, vár 78
 Kassa, Miklós börtön 61
 Kecskemét, Katona József múzeum 222, 225, 229
 — Lechner: Városháza 44
 Kerc, kolostor 243
 Keszthely, Balaton Múzeum 220, 229
 Kézdivásárhely, Céhmúzeum 220
 Kisbény, bazilika 244—246
 Kiskunfélegyháza, Múzeum 226
 Kismarton (Eisenstadt), Márton Lajos: Eszterházy kastély vasrácsai 272
 Kiszombor, tpl. 239
 Köröshegy, gótikus tpl. 209
 Kőszeg, vár 209
 Kronberg, tpl. 57
- Lébény, tpl. 209, 244—246
 Léka, tpl. 302, 303
 Liptószentmária, tpl. 256, 262
 — oszlopfő 256, 262
 Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiga, Robbia műhely: Hannibal 29, 30, 34, 35
 London, British Múzeum, Michelangelo: rajzvázlat a csatartonhoz 169, 174
 — — rajzvázlat a fürdő katonához 165, 186
 — — Pollaiuolo követője: II. Mohamed 34, 34, 35
 — Royal Academy 233
 — South Kensington Museum 37, 38 41—43
 — Victoria and Albert Museum, Verrocchio műhely: Scipio 29, 29, 34, 35
 Lorch, tpl. 57
 Lyon, École Municipale de Dessin 38
 — École Nationale des Beaux-Arts 38
- Madrid, Prado 220
 Magdeburg, dóm, Barlach szobor 97
 Magyarszeceőd, rk. tpl. 298
 Mantua, Jezsuiták, tpl. 182
 — Palazzo Ducale, Nürnbergi krónika, Róma térkép 7, 14
 Maria Höfl, tpl. Madonna 58—60, 59
 Mauthausen, Makrisz A.: Mártírelémű 104
 Mecseknádasd, Szt. István tpl. 210, 211, 298
 Melbourne, National Gallery of Victoria 75
 Miskolc, Avasi tpl. 209
 — Hermann Ottó múzeum 208—210, 213, 218, 219
 Miskolc-tapolca, Zsuffa András: Fürdő 210
 Modena, Bibliotheca Estense, Attavante műhelye: Dionysius Halicarnassus kodex 33, 35, 35
 Moszkva, Kreml 207
 — KGST palota 207
 München, Alte Pinakothek 235
 — Deutsches Museum 220
- Nagybánya, temető, Ferenczy Béni: Ferenczyné, Fialka Olga síremléke 95, 96
 Nagykanizsa, vár 61
 Nagykőrös, ref. tpl. 209
 Nagytorony, tpl. 303
 Nagyvárad, székesegyház, 1, 251, 252 301
 Nagyvázsöny, Kinizsi vár 60
 New York, Brooklyn Museum 75
 — Metropolitan Museum 75
 — Unesco palota 207
 Norwalk, Guild of Artsits 75
 Noszvaj, tpl. 302
- Nürnberg, Germanisches Museum, Madonna 57, 58, 60
 Nyírbátor, Báthori István múzeum 214, 226
- Ócsa, tpl. falfestmények 302
 Ózd, Pátzay Pál: Felszabadulási emlékmű 1968—69. 107
 Oxford, Michelangelo: Hátakt 167, 176, 186, 187
- Padua, Eremitani kápolna, Mantegna: Szt. Jakab kivégzése 174
 — Verrocchio: Gattamelata 1, 10, 12, 13
 Pannonhalma, apátság 243, 244
 Paris, Bibl. Nationale 65, 75
 — Cabinet des Estampes, Gaignière gyűjtemény, Pierre d'Alencon 22
 — — Robert de Clermont 23
 — Cluny múzeum 220
 — Garnier: Opera 269
 — Louvre, Mantegna: Parnassus 163, 172
 — — Michelangelo: Rajzvázlat 179, 183
 — — Verrocchio műhelye: Scipio 29, 29, 35
 — Petit Palais 233
 Pécs, Barbakán 210
 — Egyetem 20
 — Jakováli Hasszán dzsámi 209
 — Janus Pannonius Múzeum 210, 211, 215, 216, 218, 220, 222, 229
 — Láng Adolf: Városháza 273
 — Székesegyház 240, 301
 — — Szt. Kereszt oltár 240
 Pécsvárad, bazilika 239, 301
 Pisa, Dóm, szécsék, A. Pisano: Szt. Mihály arkangyal 10, 13, 14
 — — Verrocchio: Nicc. Forteguerri 25
 Pozsony, Szlovák Nemzeti Galéria, Galgóci Betlehem 264, 267
 Prága, Szt. Vitus tpl. triforium büstök 56
 — Tyn Mária tpl. 56
 — Vár, Kolozsvári Márton és György: Szt. György lovasszobor 1—16, 3—7, 15
- Roggeweld, Kollwitz síremlék 97
 Roma, Capitolium, Constantinus szobor 10, 12, 13, 173, 184
 — — Folyamisten 183
 — Magyar Akadémia 198
 — Marcus Aurelius lovasszobra 1, 11, 12, 17
 — Maxentius-Constantinus bazilika 173
 — Metella síremlék 20
 — Palazzo dei Conservatori, Arnolfo di Cambio: Anjou Károly 19
 — — Bronzkéz 173, 184, 186
 — — Spinario 171, 173, 175, 181, 182, 184, 187
 — Piazza del Quirinale, Monte Cavallo Dioskurok, lovak 1, 2, 3—7, 4, 5, 10, 12—14, 16, 158, 162, 165, 166, 169, 174, 176, 176, 178, 180, 181—184, 181, 186, 187
 — San Clemente, Masolino, Császárné lefejezése 12, 180, 183, 184, 187
 — S. Giovanni in Laterano, Constantinus szobor 10, 12, 78, 79
 — S. Maria Maggiore, Massaccio freskó 184, 187
 — Vatikán, Belvederi Torzó, 164, 165, 167, 184, 185, 187
 — — Bibl. Apostolica Vaticana 233
 — — — Foresti Bergomensis, Supplementum Chronicorum
 — — — Majoranna, Christoforo: Arrianus kódex 33, 35, 36
 — — Capella Paolina, Szt. Péter mártíromsága 171, 172, 182
 — — Laokoon, 159, 160, 161, 164, 167—169, 167, 172, 173, 178, 183—187
 — — Mantegna: Krisztus keresztelése 169, 182, 186
 — — Pinturicchio-Perugino: Keresztelés 175
 — — Raffael, Stanza della Segnatura 174
 — — Sixtus kápolna, Michelangelo: Mennyezetfreskó 161, 168

- Róma, Vatikán Sixtus kápolna Utolsó ítélete 161, 168
 — — — — Vízözön (részlet) 117, 179, 182, 182
 Rotterdam, Boymans múzeum 75
- Saint Louis de Poissy, Pierre d'Alencon szobra 22
 Salgótarján, Somogyi József: Felszabadulási emlékmű 1967. 105
 Sárospatak, Plébánia tpl. 56, 59
 — ref. tpl. 111
 — vár 61, 299
 — — Rákóczi múzeum 223
 — — — Sárospataki Madonna 56—61, 57, 58
 — Vörös torony 209
 Sátoraljaújhely, Kerényi: Partizán emlékmű 99, 103, 104, 201, 203, 204
 — Piarista tpl. 219
 Siena, Museo del Duomo, G. Pisano: Ló töredék 1, 5, 6, 7, 9, 13
 — P. Publico, Taddeo di Bartoldi: Roma freskó részlet 14, 15
 Siklós, Vár 299
 Somlószőlősi, tpl. 298, 299
 Sopron, Liszt Ferenc múzeum 219, 22, 222, 226, 229
 — Szt. György u. 7. 299
 — Szt. Mihály tpl. 208
 Sopronbátfalva, tpl. 302
 Stockholm, Storkyrkan, Bernt Notke: Szt. Jürgen szobor 11, 14 15
 Stomfa, Ybl: Kastély 273
 Sümeg, vár 218
 Süvete, körtemplom 301, 302
 Sydney, Operaház 207
- Szalonna, tpl. 301, 302
 Szamostatárfalva, ref. tpl. 209
 Szécsény, Vasas Károly: Felszabadulási emlékmű 1969—70. 109
 Szeged, Képtár 226, 229
 — Móra Ferenc Múzeum 216, 223, 229
 — Segesdi György: Tanácsköztársaság emlékműve 110
 Székesfehérvár, István király múzeum 220, 226, 227, 229, 220
 — Koronázó tpl. 238
 — Mikus Sándor: Felszabadulási emlékmű 101, 104
 — Székesegyház 251, 252
 — Szt. Kereszt tpl. 238
 — Szt. Péter tpl. 238
 Szekszárd, Balogh Ádám múzeum 208, 218, 229
 — Bencés apátság 208
 — Makrisz Ágamenon: Tanácsköztársaság emlékműve 104, 110
 Szentendre, Ferenczy Múzeum 220, 223
 — Galéria 223, 229
 Szevén tó menti örmény kolostor 154
 Szombathely, Iseum 119
 — Savaria múzeum 223, 225, 229
 — Smidt múzeum 221
 Szolnok, Damjanich múzeum 229
 — Szomor László: Felszabadulási emlékmű 102
- Tarnaszentmária, tpl. 238, 239
 Tígany, monostor 239
- Tiszalök, Vízierőmű, Vilt Tibor: Energia szobra 103
 Tiszavasvári, Vasvári Pál múzeum 223
 Tornaszentandrás, tpl. 209
 Toronto, városháza 207
 Tours, Mantegna: San Zeno oltár predella részlet 176, 183
 Trencsén, vár 267
 Turku, Szt. Kereszt kápolna 231
- Ulm, Városháza 79
 Urartu, Karmir Bur 154
 Urbino, dóm, Salimbeni: Keresztelés 164, 173, 186
 — — — — részlet 174, 175
- Vác, Székesegyház 238
 — Vak Bottyán Múzeum 223
 Várpalota, vár 209
 Vecsés, Mikus Sándor: Steinmetz kapitány emlékműve 100, 102
 Velemér, rk tpl. 299
 Velence, Bibl. di San Marco, Roma térkép 14
 — Donatello, Colleoni 1, 10, 13, 25, 35
 Verona, Scaliger lovasszobor, síremlék 14
 Vértesszentkereszt, bazilika 244
 Veszprém, Bakony múzeum 229
 — Gizella kápolna 300, 302
 — székesegyház 238
 — vár 238
 Visegrád, Salamon torony 60
 Vizsoly, tpl. falképek 302, 303
- Warszawa, Muzej Narodowe 65
 Washington, National Gallery of Art, 75 Verrocchio: Alexandros 26, 29, 35
 Wien, Albertina, Michelangelo: Hátaakt 166, 176
 — — — — rajzvázlat 170, 176
 — — — — rajzvázlat 178, 180, 183
 — Hasenauer: Hofburg új szárnya 270, 278
 — Hoftheater 270, 278
 — Kunsthistorisches Museum, Robbia műhely, Scipio 29, 30, 34, 35
 — Scala: Museum für Kunst und Industrie 37, 39, 271
 Windsor, múzeum, Leonardo: Lótanulmányok 7, 7
 — — Michelangelo: Krisztus feltámadás 186
- Zaborhegy, apátság 302
 Zalászentmihályfa, középkori tpl. 208, 298
 Zalavár, Bazilika 239
 — — karolingkori freskók 300
 — vársziget, kőtpl. IX. sz. 237
 Zebegény, Szőnyi Múzeum 220
 — tpl. 47
 Zirc, Királyi udvarház 209
 Zólyom, Szt. Erzsébet plébánia tpl. 112, 114, 114, 116
 — — parókia 113, 114, 114, 115
 — — — freskók 115
 — óvár 113—115, 115
 — újjár 116, 267
 — — Szlovák Nemzeti Galéria 112
 Zvartnoc, örmény tpl. 154
- Zsámbék, bazilika 244, 236
 — — freskó 302
 Zselizszentjakab, monostor 239

MŰVÉSZEK SZERINT

FESTŐK, GRAFIKUSOK

- | | | |
|-------------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|
| Aba Novák Vilmos 197, 199, 221, 284 | Anna Margit 203, 213 | Aspertini, Amico 175, 186 |
| Aggházy Gyula 52 | Antal Irén 221 | Attavante, di Gabriello 33, 35 |
| Ágh Ajkelin Lajos 222 | Antal József 54 | Avery, Milton 74 |
| Ágotha Margit 215 | Antonio, Piero 185 | |
| Alma-Tadema, Laurence 232 | Aquila János 251, 252 299 | Bak Imre 204 |
| Ámos Imre 119, 213, 284 | Árkossy István 222 | Balázs Imre 213, 215, 222 |
| András mester 233 | Armessin, Nicolas de l' 65, 66 | Balázs János 213 |
| Angelico, Beato 29 | Artachino, Constantin 145 | Bálint Endre 54, 204, 208, 215 |

- Bálint Rezső 74
 Balla József 95
 Balló Ede 287
 Balogh István 204
 Bálványos Huba 207
 Bán Béla, 54, 235
 Bandinelli, Baccio 185
 Banga Ferenc 215, 222
 Bánfi József 213
 Barabás Miklós 71, 145, 213
 Baranyi András 222
 Baranyi Károly 222
 Barcsai Tibor 222
 Barcsay Jenő 54, 199, 213, 222
 Bars László 217
 Barta Ernő 54
 Barta Éva 54, 222
 Barta László 203, 213, 222
 Bartoldi, Taddeo, di 14, 15
 Bartolo, Domenico di 79
 Basch Árpád 54
 Basilides Barna 54, 213
 Bastien Lepage, Jules 95
 Bayros, Franz von 274
 Baziotes, William 74
 Barovsky, Milos 137
 Bazsonyi Arany, V. 213, 222
 Beccafumi, Domenico 176
 Beck Judit 222
 Becker, Karl 74
 Beham, Hans Sebald 232
 Belányi Viktor 54, 289
 Belmonte, Leo 282
 Bencze Gyula 222
 Bencze (Binder) László 54, 199, 203, 204
 Benczur Béla 52
 Benczu Gyula 37, 191, 192, 208, 273, 274, 277, 279, 287
 Bene Géza 213, 234
 Benedek Jenő 204
 Benedek Péter 199
 Benyó Ildikó 213
 Bérces Gábor 222
 Berda Ernő 199, 284, 285
 Berecz András 213
 Berény Róbert 110, 199, 203
 Berger Pál 284, 285
 Berki Viola 204, 213
 Bernardi, Pietro 232
 Bernáth Aurél 199, 203, 213, 222
 Berruguete, Alonso 185
 Bihari Sándor 208
 Biró Ilona 222
 Biró József 287—293, 289—291
 Biró Mihály 42, 54
 Blaski János 204
 Bodóczy István 222
 Bognár Árpád 222
 Bognár István 215
 Bokros Ferenc 54
 Boldizsár István 213
 Bommel, van 93, 96
 Bonnart, Henry 64, 66
 Bonnino, Agnolo di 185
 Borbély László 213
 Bordás Ferenc 213
 Bornemissza Géza 199
 Boroksa András 222
 Bortnyik Sándor 196, 197, 199
 Bosch, Hieronimus 75
 Bosznay István 287
 Botár Edit 222
 Botticelli, Sandro 34, 144
 Boulanger, 277
 Bouttats, Philibert 64, 64, 66
 Bozidor, Jakac 232
 Bozoky Mária 222
 Bozsó János, 213, 222
 Braque, Georges 232, 284
 Braunecker Ernestina 63, 65
 Brueghel, Pieter id. 14, 185, 232
 Bugiardini, Giuliano 185
 Burgkmair, Hans id. 79
 Cassab, Judy 232
 Castagno, Andrea del 12, 34
 Catul, Bogdan 71
 Cézanne, Paul 95, 295
 Chagall, Marc 230, 232
 Choma József 213
 Chován Lóránt 222
 Cignaroli, Gianbattion 232
 Constable, John 287
 Coster, David 65, 66
 Coutoure, Thomas 277
 Cranach, Lucas 230, 232, 233
 Czétényi Vilmos 222
 Czigány (Wimmer) Dezső 14, 199
 Czimra Gyula 215
 Czinke Ferenc 222
 Cziráki Lajos 213
 Czóbel Béla 199, 203, 221, 284
 Cságly Erzsébet 222
 Cseh Éva 222
 Csernus Tibor 54, 204
 Csetényi Antal 53
 Csisztu Mihály 216, 222
 Csóhány Kálmán 133
 Csók István 190, 192, 199, 203, 222, 291, 292
 Csontváry Kosztka Tivadar 191—193, 208
 Dannino, Agnolo di 185
 Darvas Árpád 54
 Deák Ébner Lajos 208
 Degas, Edgar 292
 Deim Pál 204, 213, 222
 Delacroix, Eugene 75, 158
 Dente, Marco 179 185
 Derkovits Gyula 134, 196, 197, 199, 200, 202, 208, 213, 216, 222, 230, 284
 Dési Huber István 54, 197, 199, 213
 Dezider Mihály 222
 Dezső József 222
 Diener-Dénes Rudolf 54, 303
 Dienes Gábor 222
 Diószegi Balázs 222
 Diósy Antal 45, 52, 54, 216, 222
 Dobroszláv Lajos 222, 230
 Dobrovits Ferenc 222
 Doby Jenő 41, 52
 Dohmál Tibor 222
 Domanovszky Endre 53, 199, 202—204, 213, 222
 Doré, Gustav 40
 Dreger, Tom 281—283
 Dudás Máté 222
 Duray Tibor 199
 Dürer, Albrecht 79, 209, 230, 232, 235
 Dyce, William 38
 Eder, Hans 233
 Edvi Illés Aladár 143, 282
 Égerházi Imre 223
 Egry József 134, 193, 197—199, 203, 208, 213, 222, 223, 288
 Ék Sándor 204, 223
 Elekfy Jenő 203
 Emőd Aurél 289
 Endre Béla 122—134, 190, 199, 223
 Erdei Sándor 54
 Erdélyi Mihály 223, 235
 Erdős László 223
 Ernst, Jimmy 74
 Ernst, Max 74
 Esteve, Maurice 74
 Estopey 288
 Eyck, Jan van 80
 Ezüst György 223
 Fabriano, Gentile da 80, 173, 174, 178, 184, 186
 Fajó János 204
 Farkas Béla 213
 Farkas István 199
 Fáy Dezső 54
 Fechtiger J. György 52
 Féja Géza 133
 Fejér Csaba 223
 Fekete Béla 53
 Feledy Gyula 204, 216
 Félegyházi László 213
 Fényes Adolf 77, 192, 222
 Fenő A. Endre 235
 Ferenczy József 213
 Ferenczy Júlia 71, 72, 71, 72, 223
 Ferenczy Károly 92—96, 190, 192, 221, 292, 287
 Ferenczy Károlyné, Fialka Olga 92—96, 93—95
 Ferenczy Valér 92—94, 94, 96
 Ferreu 74
 Feszt László 216
 Feszt Árpád 191, 192, 208, 273, 274, 279
 Feszty Masa (Rehrenbeck Mária) 54
 Fischer Ernő 223
 Fodor József 213
 Fónyi Géza 204, 235
 Francesca, Piero della 79, 158
 Franciabigio 185
 Frank Frigyes 233
 Fritz Éva 223
 Fryd, Norbert 136
 Fülöp Erzsébet 213, 223
 Fülöp Lajos 223
 Fülöp Zoltán 54
 Füstí Molnár Kata 53
 Gábor Marianne 230
 Gábor Nándor 52
 Gács György, Z. 204, 218
 Gadányi Jenő 50, 54, 199, 203
 Gádor Emil 214, 223
 Gainsborough, Thomas 233
 Gajdos János 199
 Galambos Tamás 204
 Galimbertiné, Dénes Valéria 214
 Galimberti Sándor 54, 214
 Gáll Ferenc 214
 Gámentzy Zoltán 214, 216
 Gericault, Théodore 232
 Gerlőczy Sára 214, 223
 Gerzson Pál 204, 214
 Ghirlandaio 32, 33, 34, 185
 Giorgione 232, 234, 235
 Giotto, di Bondone 34, 35
 Glatzer Gyula 54, 289
 Glatz Oszkár 190 214
 Goev, Vladimir 230
 Gogh, Vincent van 138, 145, 221, 232, 233
 Gombácssy Anna 52
 Gonda Zoltán 223
 Goór Imre 214
 Gottlieb Margo 74
 Göndör Bertalan 54
 Gráber Margit 54
 Grabovszky Emil 54
 Granacci, Francesco 185
 Greco, Domenico Theotocupuli 289

- Gróh István 52
Gross Arnold 216, 223
Gruzda János 283
Gulácsy Lajos 119—121, 191, 192, 208, 216
Gutfreud, Otto 232
- Gyárfás Jenő 281
Gyarmathy Tihamér 214
Győry Elek 199
- Hackenmüller 283
Hajós Éva 223
Halápy Ede 54
Halápy János 223
Halmy Miklós 223
Hals, Franz 232
Haranghy Jenő 53, 54
Hart, Tudor 282
Háy Károly László 199, 203
Hayter, Stanley William 74
Halion 74
Heemskerck, Maarten van 11
Hegyí György 223
Helbing Ferenc 48—50, 52, 54
Helényi Tibor 216
Hende Vince, 45, 53, 54
Herman Lipót 209, 220, 235
Hervai Zoltán 294—296, 294—296
Hevő Iván 284
Hézső Ferenc 214, 223
Hidvégi Valéria 223
Hincz Gyula 199, 204, 218, 230
Hirth, Georg 38
Hodler, Ferdinand 288, 290
Hoffmann Lenke 214
Holló László 199, 223
Hollós Károly 44, 52
Hollósy Simon 93, 190, 192
Horváth Endre 54
Hoefnagel, Georg 10, 14
Husvéth Lajos 214
- Ihász Irén 203
Imets László 216
Imre István 204, 223
Incze István 145, 145, 146
Indaco Vecchio L' 185
Ingres, Jean Auguste Dominique 75
Ircsik József 223
Iván Mária 223
Iván Szilárd 54, 203, 284
Iványi Grünwald Béla 190, 192, 284
Iványi Ödön 214
- Jablonszkaja, Tatjana Nyilovna 230
Jámbor Lajos 54
Jankó János 213
Jánosy D. László 223
Jánossy Ferenc 223
Jollain, Francois Gérard 65, 65, 55
Józsa János 214, 223
- Kacziány Aladár 53
Kádár Béla 199
Kádár György 204
Kádár Tibor 214
Kajári Gyula 204
Kákay Szabó György 54
Kalap Gyula 53
Kandinskij, Vaszilij Vasziljevics 76
Kántor Andor 224
Kántor Lajos 214
Kanyofner, John 232
Kapcsa János 223
Kapicz Margit 223
Károlyi Ernő 224
Kasitzky Ilona 203
- Kasnya Béla 54
Kass János 54, 204, 216, 223
Kassák Lajos 190, 193, 196—199, 204
Katona Nándor 74
Keleti Gábor 52
Keleti Gusztáv 37—39, 41, 52, 55, 192
Keleti Jenő 224
Kelle Sándor 214
Kémény Jenő 273
Kemény Éva 224
Kemény György 204
Kéri Ádám 224
Kern, Julius Peter 54
Kernstok Károly 54, 190, 199, 214
Kertész Sándor 224
Keserű Ilona 204
Kishonthy Jenő 224
Klee, Paul 52
Klein József 216
Klie Zoltán 224
Klimó István 120
Kling György 214
Klossy Irén 214, 224
Kmetty János 199
Kocsis Imre 214
Kohán György 133, 224
Kokas Ignác 204, 214, 224
Kollwitz Käthe 97
Kolosváry Bálint 224
Kolos-Vary, Sigismund 54, 74, 224
Kondor Béla 204, 216, 224, 234, 235
Kondor György 199, 224
Konescni György 204, 214, 216, 234
Konrád Ignác 53
Kopasz Márta 224
Korb Erzsébet 199
Korniss Dezső 50, 197, 199, 203, 204
Kosztá József 133, 134, 199, 214
Kosztá Rozália 214, 224
Körösfői Kriesch Aladár 43—46, 52, 55, 190, 192, 281—283
Kövesdy Géza 52
Krizsán János 233
Krón Jenő 224
Kubinyi Sándor 54
Kun István 224
Kunffy Lajos 214
Kurucz Lezső 284
Kurucz D. István 199, 224
Kusztos Endre 214, 216, 224
- Lackner Kristóf 215
Ladea Romulus 71
Lakatos Artúr 43
Lakatos József 214
Laki Ida, Sz. 224
Lakner László 204, 214
Lammel Antal 53
Lampért András 224
Láng Rudolf 224
Lantos Ferenc 214
Lassansky 74
László Gyula 208, 212, 214, 222, 224, 227, 232, 233
Légrády Sándor 216
Leitner Sándor 214
Lelkes András 224
Lengyel Lajos 224
Leonardo da Vinci 1, 5, 6, 11, 13, 13, 16, 28, 35, 157, 158, 160, 162, 178, 184, 185, 187, 232, 291
Leopold, Joseph Friedrich 64
Leszovszky György 47, 51, 52, 54
Leyden, Lucas van 185
Limburg testvérek 14, 15
Lippi, Filippino 34
Lochner, Stefan 80
- Lohr Ferenc 54
Lóránt János 214, 224
Lorenzetti, Ambrogio 79, 185
Lotz Károly 95, 192, 273, 274, 279, 281
Lőrincz Gyula 224
Luchian, Ștefan 72
Lunacsarszkij 231
Lupták Mihály 224
Luzsicza Lajos 214, 224
- Macskássy János 224
Madarász Viktor 95
Madarász Gyula 224
Magyar Mannheimer Gusztáv 274, 279
Majoranna, Christoforo 33, 35
Makart, Hans 51, 270, 270, 279
M. Makkai Piroska 224
Manojlo, Fedor Fedorovics 230
Mantegna, Andrea 74, 162, 163, 166, 168, 169, 169, 170, 171, 172—174, 176, 178, 180, 181—184, 181, 186, 187, 232
Markó Károly id. 77, 213
Markovits Zlata 222, 224
Marosán Gyula 54
Márffy Ödön 54, 199, 203
Margitay Ernő 52
Marianne, Jean 62, 63—66
Marsovszky Miklósné 284
Márton Árpád 224
Márton Ferenc 53
Márton Lajos 54
Martyn Ferenc 199, 203, 216, 224
Massaccio 184, 232
Masereel, Frans 232, 235
Masolino, da Panicale 11, 36, 78—80, 112, 173, 175, 178, 180, 182—184, 186
Matejko Jan 92
Maticska Jenő 214
Mattis Teutsch János 54, 233
Matisse, Henri 235
Mattyasovszky Zsolnai László 199
Maturino, Rosso 185
Mednyánszky László 125, 126, 192, 215
Medveczky Jenő 54, 203, 214, 224
Mende Gusztáv 214
Mentzel, Johann Georg 62, 65
Menyhárt József 216
Merész Gyula 53, 289
Mersits Piroska 214
Mester Pál 225
Mészáros József 214, 225
Mészáros Lajos 235
Mészöly Géza 190
Michelangelo di Buonarrotti 34, 35, 157—187, 157, 158, 161—172, 176, 179, 180, 182, 231, 232
Miháltz Pál 214, 225, 235
Miklóssy Gábor 214
Mikola Sándor 225
Miskolczy László 204
Mizser Pál 225
Modok Mária 54, 214, 225
Mohi Sándor 214
Moholy Nagy László 199, 208, 209, 214
Moholy Yolanda 214
Moldován István 225
Molnár C. Pál 203, 214
Molnár M. György 214
Mondrian, Piet 76
Monet, Claude 292
Morelli Gusztáv 40, 41, 52, 118
Móricz Margit 225
Motherwell, Robert 74

- Muhits Sándor 47, 52, 54
Mühlbeck Károly 287
Munkácsy Mihály 77, 138, 190, 202, 213
Muraközy János 225
Muszély Ágoston 117—121
Müller, Antonius 65
- Nádler Tibor 204
Nagy Albert 214
Nagy Balogh János 54, 117—121, 191, 193
Nagy Imre 214
Nagy István 134, 190, 199, 214, 234
Nagy Sándor 44, 190, 192, 281—283
Nagy Zoltán 54
Nemes Béla 235
Nemes Endre 230
Nemes Lampérth József 54, 193
Németh József 204, 214, 225
Nenov, Borisz 230
Newman, Barnett 233
Nikelszky Géza 54
Nolipa I. Pál 199
- Nyerges Pál 225
Nyergesi István 214
Nyíri László 53
- Olson, Arne 230
Ónodi Béla 214
Orosz János 204
Ország Lili 204, 214, 225
Ortner Ferenc 52
Orvos András 225
Oszoli Piroska 214
- Paál László 138, 190, 287—289
Paizs Goebel Jenő 54
Paizs László 225
Pál Gyula 225
Palicz József 225
Pap Gyula 54, 225
Pap Henrik 44, 52
Pap Irén 225
Papp Albert 214
Papp Gábor 54, 204
Papp Sándor 52, 71
Pásztor Gábor 204, 225
Pataj Mihály, Cs. 214
Pataki József 215
Pataki László 281
Patay László 204
Patkó Károly 225
Pekáry István 199, 203
Perhács László 225
Perlrott Csaba Vilmos 199, 225
Perugino, Pietro 175
Peterdi Gábor 73—76, 73—74
Pethő Gyula 225
Pethő János 225
Picasso, Pablo, 232, 235, 236
Piloty, Karl von 51
Pinturicchio, Bernardino 175
Pirchala Imre 214
Pironkov, Encso 230
Pirozmanisvili, Niko 230
Pisanello (Antonio Pisano) 28, 35, 74, 79, 174, 174, 176, 178, 183, 186
Pissarro, Camille 232
Pizzoli, Gioacchino 232
Pollaiuolo, Antonio del 34, 35, 36, 74
Polya József 54
Pontorno, Jacopo da 185
Pór Bertalan 199, 204, 215
Porzolt Borbála 215
Poussin, Nicolas 182
Pozzo, Andrea 273, 279
- Prinner, Anton 74
Prohászka József 54, 289
Provost, Jan 232
- Racz 74
Rafael Győző 216
Raffaello Santi 157, 158, 160, 162, 164, 174, 178, 180, 185, 186, 232
Raimondi Marcantonio 158, 158, 159, 159, 161, 162, 164, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 178, 180, 182, 185, 186, 187, 232
Rákossy Zoltán 54
Raszler Károly 204, 225
Rauscher Lajos 39—41, 52
Reich Károly 55, 77, 204, 216, 225
Reithofer Jenő 143
Rékassy Csaba 204
Rembrandt, van Rijn 232
Remsey Jenő 44, 54
Renoir, Auguste 236
Réti István 50, 93, 96, 190, 192, 215
Révay József 284
Richter Ludwig 95
Ridovics László 215
Riesz Béla 230
Rippl-Rónai József 125, 126, 190, 192, 195, 208, 233
Robbia, Giovanni della 27, 29, 30
Román György 226
Romano, Giulio 186
Roselli, Francesco 14
Rotari, Pietro 232
Rothko, Mark 74
Rovátkay (Ramold) Lajos 53, 54
Rozanits Tibor 204, 216
Rozs János 284
Rózsaffy Dezső 54
Rubens, Pieter Paul 158, 182, 183, 186, 232
Rudnay Gyula 54, 74, 133, 134, 199
- Salgó András 215
Salimbeni, Jacopo 164, 173, 186
Salimbeni, Lorenzo 164, 173, 186
Sándor Béla 47, 52, 54
Sandro, da Jacopo 185
Sangallo, Aristotele da 157, 158—160, 159, 164, 172, 174, 185, 186
Sangallo, Bastiano di 185
Sansovino, Jacopo 185
Sárdy Brutus 289
Sarkantyú Simon 204
Sarto, Andrea del 185
Schauschek Árpád 52
Scheiber Hugó 54
Schéner Mihály 226
Schwindt, Moritz 95
Schöllhorn, Elizabeth 230
Schönberger Armand 216
Schrayer 74
Schwertner Zsigmond 52
Scoti-Bertinelli, Ugo 186
Sédai Éva 226
Segantini, Giovanni 292
Seur, Le 236
Signorelli, Lucas 171, 181, 182, 187
Silva, Viera de 74, 75
Simon Béla 215
Sinka Máttyás 55
Sisley Alfred 290
Somogyi János 204
Somogyi Miklós 226
Somos Miklós 219, 226
Sós László 226
Stéhlik János 226
Stein János 53
Stetka Gyula 287
- Stettner Béla 204, 216
Stevens, Pieter 63, 64, 66
Sugár Andor 199
Sulyok Gabriella 226
Sváby Lajos 215, 216
Swierkiewicz Róbert 226
- Szabados Árpád 216
Szablya Frischauf Ferenc 45, 46, 50—52, 55
Szabó Béla, Gy. 71, 141, 143, 144, 216, 226, 141—143
Szabó Endre 55
Szabó Gyula 135—140, 135—139, 226, 235, 296
M. Szabó István 226
Szabó Kálmán, Gáborjáni 214
Szabó Kálmán, Gy. 199
Szabó Lajos Cs. 226
Szabó László 226
Szabó Vladimir 204
Szabó Zoltán 204, 215
Szalay Ferenc 204, 215
Szalay Lajos 199, 203, 215, 216, 226
Szalay Pál Z. 215
Szántó Piroska 55, 203, 215, 226
Szász Endre 216
Szász Károly István 215, 226
Székely Bertalan 40, 41, 52, 77, 120, 143, 192, 208, 281
Szekeres Béla 52
Szelestey László 226
Szenes Árpád 74, 75
Szentgyörgyi Kornél 204
Szent-István Gyula 53
Szentiványi Lajos 203, 215, 291
Szikra János 215
Szilágyi Elek 226
Szilágyi Jolán 54
Szily Géza 215, 226
Szinte Gábor 215
Szinyei Merse Pál 190, 195, 198, 201, 287, 292
Sziráki Endre 216
Szlovák György 226
Szobotka Imre 54, 199, 226
Szopos Sándor 226
Szőnyi István 71, 74, 134, 199, 203, 215, 221, 234, 284, 285, 290
Sztankó Judit 226
Szuhanek Oszkár 215, 235
Szuresik János 204, 215
Szűcs Árpád 215, 226
Szűcs Pál 55
Szüle Péter 54
- Taiszer János 54
Takács Zoltán 226
Tamás Ervin 55
Tamási Zoltán 55
Táncsik Mihály 53
Tanguy, Yves 74
Tarr Zoltán 226
Taslitzy, Boris 232
Tenk László 226
Thorma János 190, 192, 215
Thoroczkai Wigand Ede 45—47, 53—55
Tiepolo, Giambattista 232, 273, 279
Tihanyi Lajos 199, 215, 226
Tilles Béla 226
Tintoretto 232
Tiziano, Vecellio 172, 182, 186
Tornyai János 122—129, 133, 134, 226
Torriti 302
Torok Sándor 215, 226
Törzs Éva 284

Tóth Endre 222, 226
 Toth Menyhért 226
 Trouvain, Antoine 64—66, 64
 Tull Ödön 54, 215
 Turner, William 287

Ubac 74
 Uccello, Paolo 12, 74, 157, 232
 Udvardy Erzsébet 204, 227
 Udvary Géza 52
 Uitz Béla 54, 193, 195, 197, 199, 215, 227, 235, 287
 Ujváry Ignác 47, 52
 Undi Mariska 45
 Unger Károly, S. 227

Váci András 227
 Vaga, Perino del 185
 Vagyóczky Károly 216
 Vajda (Richter) Júlia 55, 203
 Vajda Lajos 197, 199, 215, 227, 235
 Váradi Szilárd 38, 39
 Várdai-Werenstetter Szilárd 52
 Varga Albert 215
 Varga Győző 216

Varga Mátyás 55
 Varga Nándor Lajos 143
 Várnai György 55
 Vasarely, Victor 196, 215, 227, 235
 Vasari, Giorgio 25, 28—30, 35, 36, 157—160, 169, 182, 184—186, 266
 Vass Elemér 54
 Vaszary Gábor 54
 Vaszary János 199, 221, 284, 291, 292
 Vaszkó Erzsébet 215
 Vati József 204
 Végh Gusztáv 54
 Végvári I. János 230
 Veikko, Takala 230
 Velasquez, Diego Rodriguez de Silva y 94

Velényi Rudolf 227
 Vén Emil 227
 Veneziano, Agostino 158, 158, 159, 159, 169, 172, 174, 182, 183, 185, 187
 Verhaecht, Tobias 232
 Vermeer, Johannes 232
 Vértes Marcell 54, 127, 215
 Villevald, Bogdan Pavlovics 232

Vincze Győző 227
 Vodkin, Petrov 230, 234, 235
 Volterra, Daniele 232
 Vörös Ferenc 227
 Vries, Adrian de 235
 Weinträger Adolf 227
 Weis György 216
 Winkler László 215, 227
 Würtz Ádám 216

Zala Tibor 204
 Zalaváry Miklós 215
 Zelenák Crescencia 55
 Zemplényi Tivadar 287
 Zichy Mihály 95, 216
 Ziffer Sándor 54
 Zolcsák Sándor 215
 Zoltánffy István 227
 Zombori László 227
 Zórád Ernő 55

Zsigmond Attila 215
 Zsille Győző 227
 Zsótér László 216

SZOBRAŚSZOK

Apáti Abt Sándor 45, 54
 Alfani, Fabio 14
 Antal Károly 54
 Asszonyi Tamás 204, 221

Balogh Péter 212
 Bánszky Sándor 52, 54
 Barlach, Ernst 97
 Barta Lajos 54, 203
 Beck András 201, 203, 204
 Beck Ö. Fülöp 54, 190, 192, 195, 199, 122, 303
 Beck Vilmos, Femes 54
 Belling, Rudolf 232
 Benczédi Sándor 68—71, 68, 69, 212, 222
 Berán Lajos 120
 Berán Nándor 54
 Beron Gyula 289
 Bokros Birman Dezső 54, 197—199, 203, 212, 234, 303, 304
 Bors István 212
 Borsos Miklós 199, 204, 212, 222, 233
 Brém Ferenc 212
 Brummer József 54
 Brancusi, Konstantin 232, 234
 Buza Barna 235

Cambio, Arnolfo di 20
 Ciupe, Aurél 71, 145, 147

Csáky József 54, 199, 208, 212, 233, 235
 Cserepes István 199
 Csikász Imre 54
 Csikszentmihályi Róbert 204, 221, 222
 Csizsér János 54
 Csorba Géza 212

Damkó József 54
 Deloye, Gustave 270
 Dénes mester, pálos 211, 255, 262—265, 267
 Donáth Gyula 274
 Donatello 12
 Dunaiszky Lőrinc 211

Erdey Dezső 53
 Erdős Tibor, Cs. 223

Fadrusz János 190, 192, 274, 279
 Farkas Ádám 204, 223
 Farkas Aladár 199, 203, 212, 223
 Farkas Sándor, Boldogfai 54
 Fekete Tamás 223
 Ferenczy Béni 47, 53, 93—96, 94, 198, 199
 Fijeviszki F. 110
 Fritz Mihály 212

Gádor Magda 212
 Gallasz Nándor 52
 Geraszimov, A. 102
 Gergely Sándor 130, 131
 Giacometti, Alberto 74, 232
 Goldman György 97, 199, 212
 Gorsemann, Ernst 283
 Götz János 235
 Grandtner Jenő 54, 223

Gyenesy Judit 223
 Győri Dezső 54

Hadik Gyula 212, 223
 Halmágyi István 212
 Hann Erzsébet, Forgács 203
 Haraszty István 212
 Heckenast János 212
 Herczeg Klára 212, 223
 Hildebrand, Adolf von 270, 279
 Holló Barnabás 54
 Horvay János 54, 287
 Horváth Géza 54

Illés Gyula 54
 Ispánki József 54
 Istók János 235
 Jaiser Gyula 272
 Jakovits József 203
 Jakovits Gyula 54, 129
 János mester 258

Kalló Viktor 103, 110
 Kallós Ede 54, 122—130
 Kalmár Márton 212
 Kemény Judit M. 212
 Kerényi Jenő 99, 102—104, 110, 111, 199, 201, 203, 204, 234

Keviczky Hugo 54
 Kis László 53
 Kiss István 110, 204, 212
 Kiss Nagy András 230
 Kiss Sándor 212
 Kiss Zoltán, Olcsai 110, 204
 Kiss Kovács Gyula 111
 Kocsis András 199
 Kolozsvári Márton és György 1, 3—16, 3—7, 15, 17, 24, 251, 252
 Konyoresik János 110, 224
 Kós András 230
 Kovács Ferenc 110
 Kovács László Cs 212
 Kő Pál 204, 224
 Kucs Béla 110, 224
 Kulich, Jan 230

Laborcz Ferenc 54, 111, 204, 235
 Lagerborg, Ake 230
 Lessenyei Márta 1111
 Ligeti Érika 204, 221, 224
 Ligeti Miklós 54, 190
 Lőránfi Antal 40, 52
 Lőrincz István 54
 Lux Elek 53, 54

Madarassy (Machovich) Walter 54
 Maiano, Benedetto 28
 Maillol, Aristide 232
 Makkfalvi Vas Áron 212
 Makrisz Agamemnon 102, 104, 111, 202, 204, 212, 232
 Margó Ede 54, 212
 Maróti Géza 52
 Marton László 111, 224
 Martsa István 110, 111, 204, 212
 Matéka Sándor 53
 Mátray (Muderlak) Lajos id. 44, 46, 52
 Mátray Lajos ifj. 52, 54
 Medgyessy Ferenc 133, 134, 195, 196, 198, 199, 212
 Medrea, Corneliu, 54
 Megyeri Barna 221
 Melocco Miklós 204, 225
 Mészáros Andor 212
 Mészáros Dezső 212, 225
 Mészáros László 54, 97, 195—197, 199, 236

Mikus Sándor 100—102, 104, 110, 199,
201, 203, 204, 212
Mladonyczyk Béla 225
Moiret Ödön 45, 54
Moore, Henry 233
Multscher, Hans 79

Nagy Benedek 225
Nagy Sándor 225
Nagy Vilmos 212
Nemes Attila 225
Németh Kálmán 54, 212
Nevelson, Louise 74
Notke, Bernt 11, 14, 15

Nyirő Gyula 225

Ócsai Károly 212
Ohmann Béla 53, 54
Orbán Antal 51, 53, 54
Ortutay Tamás 212, 225, 230

Pál Mihály 235
Pálffy Gusztáv 225
Papachristos Andreas 225
Pásztor János 54, 122, 128, 129, 190,
199
Pató Róza 225
Pátzay Pál 54, 102, 111, 196, 197, 199
Pevsner, Naum (Gabo) 74
Pisano, Andrea 10, 14
Pisano, Giovanni 1, 5, 6, 7, 9
Pisano, Niccolo 20
Polya Iván 54

Radnai Béla 54

Radó Károly 54
Rajki László 225
Reményi József 47, 53, 54, 225
Rétfalvi Sándor 226
Rodin, Auguste 110
Róna József 190, 192, 274
Rubletzky Géza 54, 122—129
Rude, Francois 104

Samu Géza 204, 226
Samu Katalin 212, 226
Schaár Erzsébet 204, 226
Segesdy György 110, 111, 204, 212, 226
Sidló Ferenc 45, 54
Simay Imre 41, 46, 52
Simon Ferenc 212
Somló Sári 52
Somogyi Árpád 212
Somogyi József 55, 77, 105, 110,
202—204, 212, 226
Strobl Alajos 190, 192, 212, 287
Stróbl Zsigmond, Kisfaludi 54, 68, 95,
102, 111, 203, 212
Stwosz, Wit 234
Süli András 199

Szabó István ifj. 111
Szabó Iván 111, 134, 199, 204, 212
Szabó László 212
Szakál Ernő 55
Szamovolszky Ödön 54
Szántó Gergely 52
Székely, Pierre 226
Szentgyörgyi István 54
Szervátusz Jenő 212
Szirmai Antal 52

Szomor László 102
Szódy Szilárd 275
Szöllösi Endre 226, 284, 285
Szöllösy Enikő 204, 212

Tar István 204, 226, 235
Telcs Ede 190, 235
Tilgner, Viktor 270, 274, 279
Tot, Amerigo 55, 196, 234
Tóth Gyula 52
Toth Sándor 227
Triboli (Niccolo Pericoli) 185
Trischler Ferenc 227

Ugray György 235
Ungvári Lajos 104

Vantongerloo, Georges 74
Varga Imre 77, 111, 202, 204, 212,
227
Varga Oszkár 54
Váro Márton 213
Vasas Károly 111
Vass Csaba 212
Vedres Márk 199, 213
Verrocchio, Andrea del 25, 25, 28, 34,
35, 162
Veszprémi Imre 213
Vigh Tamás 204, 227
Vilt Tibor 55, 103, 111, 199, 203, 204,
213, 227, 233
Vörös Béla 54

Zadkine, Ossip 232
Zala György 190, 192, 274
Zölley Gyula 53

ÉPÍTÉSZEK

Aigner Sándor 52
Alberti, Leon Battista 34
Almási Balogh Loránd 52
Alpár Ignác 190, 192, 273
Árkay Aladár 195, 199
Árkay Bertalan 235

Baglioni, Baccio d'Agnolo 184
Bibó István 209
Birbauer Virgil 198
Borsos Béla 123
Bozzay Dezső 54
Bramante, Donato da Urbino 185
Brein Ferenc 209
Breuer Marcell 50, 196, 199

Corbusier, Le 198
Czagány István 90, 209, 257, 266, 267
Czigler Győző 182

Csemegi József 299

Dávid Károly ifj. 199, 204

Fellner, Ferdinand 271
Feszli Frigyes 209
Fischer József 198, 199
Forbát Alfréd 199, 235

Garnier, Charles 269, 273, 278
Gerő László 90
Giergl Kálmán 273
Giessl, Joseph 91
Gropius, Walter 49, 50, 55, 230, 231

Györgyi Dénes 52, 210
Györgyi Kálmán 42, 43, 46

Hajnóczy Gyula 211
Hansen, Teophilus Edward 273
Harrach Erzsébet 298
Hauszmann Alajos 192, 273
Hellmer, Hermann 271
Henszlmann Imre 41, 262, 267, 297
Hikisch Rezső 54, 199
Hikisch Rudolf 49
Honegger, Denis 74
Horler Miklós 90
Horti Pál 275
Hübner Tibor 192
Hüttl Hümér 190

Janáky István 199, 204
Jánossy György 111, 204
Jedovszky Éve 90
Jofán, Borisz Mihajlovics 102
Juhász László 51

Kassai István 251, 252
Kertész K. Róbert 131
Kissné, Nagypál Judit 298
Komor Jakab 192
Koppány Tibor 288
Korb Flóris Nándor 272
Körner József 110
Kós Károly 43, 45, 53, 192, 210, 234,
281
Kotsis Iván 90
Kozma Lajos 49, 190, 198, 199
Kühnel Pál 210

Lajta Béla 190, 192, 193, 195
Lang Adolf 190, 273
Lauber László 199
Lechner Ödön 41, 44, 46, 55, 191, 192,
198, 289

Lux Kálmán 53

Major Máté 199, 210, 212, 221, 234,
235
Málnai Béla 195
Medgyasszay István 192, 199
Mináry Pál 53
Molnár Farkas 49, 50, 199, 231
Molnár József 209

Nádori Klára 299

Nyiri István 199

Olbrich, Josef Maira 43

Palladio, Andrea 220
Pecz Samu 190, 192
Pelliccioli, Mauro 300
Pereházy Károly 211, 231, 235
Petschacher Gusztáv 190
Pintér Béla 204
Pogány Frigyes 208, 211, 267
Pomázi Dezső 90
Prokopp Gyula 210
Puchspaum 251, 252
Pugin, Welby Northmore 42

Rerrich Béla 199
Réth Alfréd 199
Rimanoczy Gyula 199

Sangallo, Giuliano da 184
Schickedanz Albert 52, 190, 192
Schinkel, Karl Friedrich 270, 279
Schmahl Henrik 192
Schröderné, Pusztai Ilona 298
Schulek Frigyes 190, 192, 262, 297

Sedelmayr János 209
Shaw, R. Norman 42, 43
Sinan 209
Steindl Imre 190, 192, x
Sumrák József 122—132

Szanyi József 297
Szkalniczky Antal 190
Szrogh György 204

Thoroczkay 192, 199

Tillay Ernő 204

Ybl Miklós 41, 190, 273

Vágó József 43
Villard de Honnecourt 243
Viollet le Duc, Eugene 277, 278
Vladár Ágnes H, 298

Wagner, Otto 46
Wallot, Paul 270, 278
Wanner János 199

Wälder Gyula 199
Weichinger Károly 53
Weixelgärtner Mihály 83, 84, 86, 87, 89
Weiner Tibor 204

Zádor Mihály 150—152
Zeőke Gabriella 90
Zrinszky József 53

Zsuffa András 210

EGYÉB MŰVÉSZEK

Árkay Sándor ötvösművész 272
Ashbee, Charles Robert iparművész 42, 43
Attalai Gábor textiltervező 222

Baillie-Scott iparművész 43—45
Bakody Kálmáné faragó 219
Balla Demeter fotóművész 105, 106
Balogh Rozália textiltervező 54
Bán István textiltervező 54
Barbedienne, Ferdinand ötvösművész 269, 278

Bartha Ágnes ötvösművész 217, 222
Bartus Irén textiltervező 53
Báthory Júlia iparművész 204
Batta György ötvösművész 53
Behr Lajos bútortervező 273
Benke Bertalané textiltervező 53
Bertalan Vera textiltervező 53
Bieber Károly vasműves 217
Bíró István bútortervező 53
Bod Éva keramikus 222
Boér Lenke textiltervező 282
Boetticher iparművész 270, 279
Bozzay Dezső ipariformatervező 204, 219

Cellini, Benvenuto ötvösművész 157, 160, 168, 184, 185
Cobden-Sanderson, Thomas James könyvművész 43
Crane, Walter iparművész 42, 43, 45, 52, 216

Csajka István ötvösművész 53, 54
Csekő Rózsi textiltervező 53
Cser Jolán keramikus 54
Csik István iparművész 218
Csizmadia Zoltán keramikus 218

Dedinszky Afra, textiltervező 53
Dékány Árpád csipkekészítő 46
Dékány Ernőné textiltervező 53
Desseőné, Frankovszky Adrienne textiltervező 53
Diebold Károly fotóművész 222
Dobó Erzsébet textiltervező 53
Dózsé Jenőné textiltervező 53
Dufy, Raoul textiltervező 74

Fábri Judit keramikus 223
Fábry Pál bútortervező 54
Falize ötvösművész 269, 278
Faragó Sándor bútortervező 54
Féner Tamás fotóművész 223
Fejes László fotóművész 223
Ferenczy Noémi gobelintervező 47, 53, 93—96, 197—199, 203
Frey Vilma textiltervező 282
Fuhrmann Károly ötvösművész 217
Fürtös György keramikus 218

Gádor (Grünhut) Isvtán keramikus 54, 199, 204, 218
Ganois, Vencel könyvművész 251, 252
Garányi József keramikus 204
Gink Károly fotóművész 231
Gorka Géza keramikus 199, 204, 218
Gorka Livia keramikus 218
Görlich, A. bútortervező 271
Grofcsik János keramikus 53

Haár Ferenc fotóművész 223
Haiman György könyvművész 204
Hajdu Erzsébet textiltervező 53
Hajnal Gabriella textiltervező 218, 223
Halper János orgonaépítő 219
Horti Pál iparművész 45
Háry Gyula részmetező 54, 272, 275
Hemző Károly fotóművész 223
Herpka Károly ifj. ötvösművész 40, 52
Haydon, Robert iparművész 38
Hibján Sámuel ötvösművész 40, 52, 54
Hodina Adolf Mihály ötvösművész 54
Hoffmann, Josef iparművész 43—45, 49
Honty Márta iparművész 218
Hornicek László bútortervező 54
Horváth Anna iparművész 218
Horváth Zsófi textiltervező 53
Huszár Péter ötvösmester 217

Imre Júlia textiltervező 218, 223
Inczéné, Sárkány Ilona iparművész 147, 147

Joachinstahler József üvegfestő 53
Jakab Eszter iparművész 217
Jávor Piroška 211, 223
Juhász Árpád ötvösművész 235
Jungfer Gyula ötvösművész 272, 273

Kádár György textiltervező 223
Kaeszy Gyula iparművész 47, 49, 50, 53, 54, 199, 235
Kanizsay Adél textiltervező 53
Kanyók Zsófi üvegtervező 223
Kátay Mihály ötvösművész 54, 224
Katzányi Ödön iparművész 275
Kele Vilma textiltervező 53
Kilety Eszter textiltervező 53
Kemény Zoltán bútortervező 54, 196
Kern, iparművész 190, 199
Kiss Ferenc ötvös 53
Kiss Roóz Ilona keramikus 54, 224
Klimt, Gustav textiltervező 270
Kner Imre nyomdász 41, 55, 209
Koffán Károly fotóművész 107, 203
Kolozsaváry Sándor bútortervező 54
Korócs György iparművész 289
Kovács Margit keramikus 54, 199, 204, 218

Kovács Sándor fotóművész 224
Kozák István iparművész 224
Köpeczi Boóc István diszlettervező 54
Kugler Sándor intarziakészítő 219
Lafréfi rézmetsző 1, 6
Lakatos Artur bútortervező 54
Lefébure, M. textiltervező 270, 270
Léjaul Károly ötvösművész 276
Lengyel Lajos könyvművész 204
Lieber Éva, textiltervező 224
Link F. István ötvösművész 272
Lossonczy Tamás bútortervező 54, 224
Lurcat, Jean textiltervező 74

Major István ötvösművész 54
Majoros János keramikus 204, 219
Majoros Károly üvegfestő 53
Márk Tivadar textiltervező 54
Márton Lajos vasműves 272
Máté János iparművész 217
Mattioni Eszter keramikus 54, 219, 224
Mennerné, Dedinszky Olga textiltervező 53
Merz, A. L. iparművész 49
Mohácsi István keramikus 53
Molnár Béla textiltervező 53, 54
Molnár, Botfalvi B. Ilona textiltervező 53
Molnár Elek keramikus 53
Molnos Áron József fazekas 68
Molnos Péter fazekas 68
Monus Ferenc fazekas 225
Morris, William iparművész 42—46
Moser Zoltán fotóművész 225
Müller Miklós fotóművész 225

Nadeja Jolán textilművész 53
Nádler Róbert iparművész 275
Nagy Gabriella keramikus 225
Nagy József keramikus 218
Nagy Sándorné, Kriesch Laura textiltervező 53
Német Aladár ipariformatervező 204
Németh József iparművész 218
Oláh Jolán textiltervező 53
Óvári László intarziakészítő 219
Örkényi István textiltervező 53
Ősz Szabó Antónia porcelántervező 219, 225

Pagona, Stefano Fra orgonaépítő 257, 266
Pál Lajos ötvösművész 53, 54
Páll Antal fazekas 225
H. Páll Ilona textiltervező 225
Palka József üvegfestő 53
Pankok, Bernhard iparművész 43
Papp János keramikus 225

- Papp Margit textiltervező 53
 Papp Mariska textiltervező 53
 Paul, Bruno iparművész 43
 Pécsi József iparművész 217
 Percz János ötvösművész 217, 219
 Pintér Éva textiltervező 225
 Pipa Ildikó iparművész 218
 Pólya Tibor bútortervező 54
 Prihoda István rézmetsző 289
 Prim Zoltán ötvös 225
- Rajkova, Dejena fotóművész 230
 Rausch Béla iparművész 275
 Redgrave, Richard iparművész 38
 Redő Ferenc textiltervező 204
 Reismann Mariann V. fotóművész
 Rékássy Csaba ötvösművész 217, 226
 Rénes György üvegtervező 226
 Róth Miksa üvegtervező 48, 190
- Schön Frigyes, kovácsműves 272
 Schrammel Imre kerámikus 204, 219,
 232
 Schulek János bútortervező 54
 Semper Gottfried iparművész 37, 38,
 44, 270, 271, 279
- Stern Anna textiltervező 53
 Stöckl Vilma textiltervező 53
 Sutter Katalin textiltervező 53
- Szabó Marianne textiltervező 204
 Szántó Tibor könyvművész 204, 230
 Széchenyi Emilia iparművész 219
 Szekeres Károly kerámikus 226
 Szervánszky Jenő bútortervező 55
 Szilágyi Ildikó ötvösművész 217
 Szilágyi Júlia textiltervező 226
 Szilvitzky Margit textiltervező 204,
 218, 226
 Szuchy Ferenc kerámikus 53
 Szuppán Irén textiltervező 218
 Szücs Pál iparművész 51
- Takács Géza iparművész 219
 Tálos Gyula bútortervező 54
 Teibner Róbertné textiltervező 53
 Teszár Irén textiltervező 53
 Tevan Margit ötvösművész 54, 190,
 199, 204
 Thék Endre bútortervező 272, 273
- Török Ferenc kerámikus 125
- Uhl Sándor fémműves 272
 Uhrin Tibor Cs. iparművész 217
 Ujvári Jenő ötvösművész 275
 Undi Karla textiltervező 282
- Vagács Aranka textiltervező 53
 Varga M. Katalin kerámikus 227
 Velde, Henry Clemens van de ipar-
 művész 42, 46
 Vértés Ágost kerámikus 52
 Vértés Árpád ötvösművész 54
 Vrana Erzsébet textiltervező 53
- Wallnérné, Marthy Rózsa textilter-
 vező 53
 Weiner Róbert ötvösművész 53
 Weis Gyula ötvösművész 275
 Winkler Margit textiltervező 53
- Zelezny, F. bútortervező 271
 Zöldy Emil bútortervező 55
 Zutt Margit textiltervező 53
 Zutt A. Richárd ötvösművész 46

KOLOZSVÁRI MÁRTON ÉS GYÖRGY SZENT GYÖRGY SZOBRÁNAK ANTIK ELŐKÉPÉRŐL

Hatszáz évvel ezelőtt, 1373-ban alkotta meg Kolozsvári Márton és György Szent György lovas szobrát, ezt az európai művészet számára nemcsak jelentős, hanem páratlan és egyedülálló plasztikáját a magyar protoreneszánsznak.

A művészek megörökítették nevüket Szent György pajzsán, mely elveszett, de a felirat másolatban megmaradt: „A. D. 1373 hoc opus Imaginis S. Georgii per Martinum et Georgium de Clussenberch conflatum est.”^[1]

A prágai vár harmadik udvarában áll évszázadok óta a testvérpár egyetlen mai napig is fennmaradt alkotása, a XIV. század egyetlen kerek lovas szobra az Alpoctól északra.

Ez a szabadon álló, ívesen meghajló, körüljárható, kerek lovas szobor Szent Györgyöt a sárkánnyal küzdve lovagi páncélban ábrázolja, magasba emelt kezében lándzsával; bizonyos reneszánsz problémák felvetésével egyedül állott az akkori világban még hosszú ideig, megelőzve majd egy évszázaddal a Gattamelátát Páduában és a Colleoni Velencében. A testvérpár elveszett váradi szobrát is a lemásolt feliratokból ismerjük s világosan megmutatkozik a leírásokból, hogy azok is rendkívül jelentős művek voltak, méreteikben is életnagyságnál nagyobbak.

A művészettörténeti kutatás, mind a magyar, mind a külföldi behatóan foglalkozott a Kolozsvári testvérek művészetével, a reneszánsz művészet úttörői között. Életüket és művészetüket nem lehet egymástól elválasztani s fennmaradt szobrukat az elveszettek nélkül tanulmányozni.

A prágai Szent György szobor művészi gondolata benne élt a XIV. századi protoreneszánszban, a térbe kihajló, ívesen hajló, körüljárható, térben mozgó, ágaskodó, riadt ló gondolata az itáliai és a magyar művészek kompozíciós törekvéseiben is felmerül: pecséteken, miniatúrákon, domborműveken. A térben mozgó ló és lovas kerek szoborban megvalósított művészi gondolatát azonban a gótikus stílusból kiszabadítva, realista eszközökkel elsőnek a Kolozsvári testvérpár valósította meg.

A kutatást széleskörűen foglalkoztatta, hogy ez a kompozíció milyen ösztönzések alapján jött létre: miből és honnan nyerték a Kolozsvári testvérek a szobor művészi gondolatát; a ló kitérése a szigorú profilból, a tengelyből való elfordulás, a befelé forduló nyaktartás, s a protoreneszánsz ébredő friss természeteszemléletének sok mozzanata is megtalálható művükön.

Életükről csak azt tudjuk, amit a szobrokról nyert három felirat tudósít, s nem tudjuk, hol születtek és hol haltak meg, honnan nyerték művészi kiképzésüket. Ezért rendkívül fontosak a feliratok, a leírások, melyekből elveszett műveikről ismereteket nyerünk, mivel műveikből, azok egybevetéséből az előképekkel, az analógiák vizsgálatából sok mindent kielemezhetünk. Márton és György, Miklós mester fiai 1373-ban alkották a Szent György szobrot, előzőleg 1360 körül három szabadon álló figurát a Nagyváradi Dómnál, a három magyar szent királyt, Istvánt, Imrét és Lászlót. 1390-ben a Nagyváradi Dóm előtt felállították Szent László lovas szobrát.

A lovas emlékmű két változata: a lépő lovon ülő lovas és az ágaskodó lovat megülő lovas, ezt a második válto-

zatot az európai plasztika történetében elsőként alkalmazták a késő antik óta — s amely később Leonardo művein keresztül az egész európai művészetre iránymutató megoldást jelentett — ez a Kolozsvári testvérek munkásságában először került megvalósításra. A szobraik által felvetett bizonyos problémák kapcsolatban kell hogy legyenek azokkal az előképekkel, melyek számukra s a későbbi reneszánsz művészet számára is előképként szolgáltak.

Az ágaskodó ló egyetlen fennmaradt antik példái a Monte Cavallo-i lovak Rómában, s az egyetlen máig épen maradt lépő lovas emlékmű a Marcus Aurelius szobor Rómában, soha sem voltak a föld alatt. Ezek adták az ihlető ösztönzést később a reneszánsz nagy műveikhez, s ugyanígy a Kolozsvári testvérek is ebből merítették, az antik előképekből, melyeket meg kellett figyelniük itáliai útjukon, s melyek segítségével tudták megoldani a szabad térbe állított, mozgó lovas szobor problémáját.

A reneszánsz és antik művészet kapcsolatainak, előképmeghatározások és motívumtörténeti problémák vizsgálatainál merült fel bennem, hogy ugyanaz a monumentális római antik szobor szolgáltatta az előképet a Szent György szoborhoz is. Ez az ún. Monte Cavallo-i Dioszkurok, a római Piazza del Quirinalen, mely Constantinus termáinak romjai között az egész középkoron át látható és ismert volt, sohasem volt a föld alatt. A leírásokban, a zarándokok számára készült itineráriumokban, a Róma városát ábrázoló térképeken mindig feltüntették mint fontos városjelző pontot.^[2] Protoreneszánsz műveken is megtalálható ennek az antik előképnek tanulmányozása, tanulságainak alkalmazása, elsősorban reliefeken.

Ennek a heves mozdulatú, ívesen hajló testmozgásával térbe kiforduló, több dimenziójú és több nézetű antik szobornak a hatása, közvetlen szemlélete alapján kellett létrejönnie a Kolozsvári testvérek Szent György szobrának, a két műalkotás összetétele alapján.

A két ábrázolás összevetésekor világosan megmutatkozik mindkettőnél: a ló kitérése a szigorú profilból, a tengelyből való elfordulás, a beforduló nyaktartás. Mindkettő ívesen, körüljárhatóan, szabadon mozog a térben.

Alátámasztja ezt a feltevést a már az eddigi kutatás által is a Kolozsvári testvérek Szent György szobra előképeként megjelölt ábrázolások egynémelyikének — függetlenül a mi szoborunk problémáitól — a legújabb kutatások által kapcsolatba hozása a Monte Cavallo-i Dioszkur-szoborral.

A Szent György szobor előképeként különös fontosságúnak jelölik meg Giovanni Pisano monumentális lőtördeként a szíenai dómból.^[3] Ehhez előképként újabb a Monte Cavallo-i szoborcsoportot jelölik meg.^[4] A XVI. század első felében készült A. Lafréfi metszete a szoborcsoport restaurálás előtti állapotát mutatja, összevetve a szíenai töredékekkel megmutatkozik a lényegi rokonság. Ugyanitt, Max Seidelnél felvetődik a kérdés — s ez lényeges a további problémák szempontjából is —, hogy kiplasztikai művek alapján lehetne-e ilyen monumentalitást létrehozni. Mivel ezt nem tartja lehetségesnek, marad a lehetőség, hogy az ösztönzést egy antik nagyplasztika adja.



1. Monte Cavallo-i Dioszkurok, részlet, Róma, Piazza Quirinale

A korareneszánsz ábrázolások problémáihoz az antik műveket elsősorban mint művészi feldolgozott természeti modelleket tekintette, s ezt az előképet legjobban éppen a Monte Cavallo-i Dioszkurok öt és fél méteres, akkor még a tájból messze kiemelkedő kolosszusszobra nyújtotta monumentális felépítésével, gazdagon kidolgozott izomrajzolatával, klasszikus kiegyensúlyozottságával, mozdulatainak széles lendületével.

A Kolozsvári testvérek működésével kapcsolatosan a kutatások számoltak egy olasz utazással, szíenai, firen-

zei, orvietói tanulmányúttal. A két szobor összevetése alapján azonban fel kell tételeznünk egy római utazást is. Lehetséges, hogy erre Nagy Lajos nápolyi hadjárata alkalmával került sor, 1350-ben, szeptemberben, amikor a király a jubileumi szentév alkalmával elment Rómába. Küküllei János, a krónikairó is ott volt kíséretében.

A nápolyi hadjárattal kapcsolatban tételezi fel Berkovits is a Képes Krónika festőjének olasz útját. A Kolozsvári testvérek Szent György szobrát összevetve az előképül szolgáló olasz alkotásokkal, melyeket a kutatás



2. Kolozsvári Márton és György: Szent György, Prága



3. Kolozsvári Márton és György: Szent György, hátnézet



4. Kolozsvári Márton és György: Szent György, hátnézet

eddig felhozott, és az azok alapjául is szolgáló antik szoborcsoporttal, arra a következtetésre kell jutni, hogy nemcsak azok, hanem a római műalkotás közvetlen szemlélete is világosan felismerhető a Szent György szobron.

A térbe kihajló, háromdimenziós szoborkompozíció, mely a reneszánsz szobrászat legnagyobb problémája lett, az ágaskodó ló ábrázolása — mely Itálián kívül nem fordult elő ebben az időben — minden valószínűség szerint azzal van összefüggésben, hogy ott volt Itáliában, Rómában az az előkép, öt és fél méteres nagyságban, mely mintaképet jelentett a műalkotások létrejötté számára. S akkor, amikor már a művészet fejlődése eljutott arra a pontra, amikor ezt hasznosítani tudta a maga számára. A monumentális lovasábrázolásban legkorábban éppen a Kolozsvári testvérpár művészete alkalmas.

eredményeiből merítettek, hanem közvetlenül abból a forrásból, mely az itáliai protoreneszánsz, majd reneszánsz művészet egyik legfontosabb forrásává, előképévé lett.

A protoreneszánsz kezdődő realizmusa egyik jellemző vonásaként taglalt[5] erek jelzését a Szent György lován, melyet a XIV. században ébredő közvetlen természetmegfigyelés megnyilvánulásának tekintettek, ez is megtalálható a példaként felhasznált előképen. A római Monte Cavallo-i lovak hátán, lábán, fején jól felismerhetően láthatóak ezek az erek, ami szintén azt mutatja, hogy a már



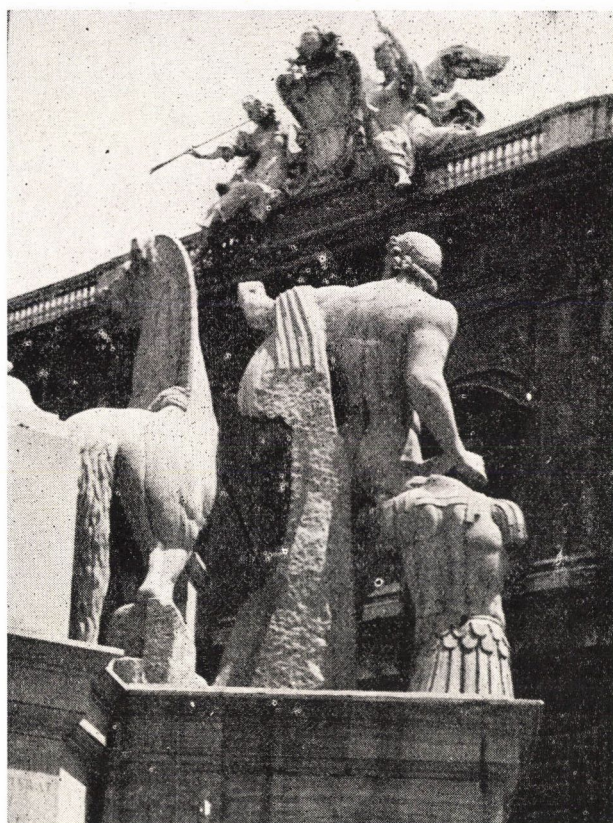
5. Monte Cavallo-i Dioszkurok, Róma, hátnézet



6. Monte Cavallo-i Dioszkurok, Róma, hátnézet



7. Kolozsvári Márton és György: Szent György, előlről



8. Monte Cavallo-i Dioszkurok, hátnézet

meglevő műalkotásokat, antik szobrokat mintegy természeti tanulmányként használták fel a művészek — ezúttal a Kolozsvári testvérek, műalkotásaiknál. Az organikus loábrázolásnak mintegy természeti előképét láthatták a Monte Cavallo-i lovakban, s érdeklődésük nem annyira az antikvitás felé, mint a már művészileg feldolgozott természeti előkép felé fordult.

A Monte Cavallo-i szoborcsoportról való közvetlen ismeretüket, szemléletüket az is mutatja, hogy a Giovanni Pisano-féle szíenai lőtöredékről az ábrázolás monumentalitása számára nyerve ugyan ösztönzést, de ott az ágaskodó mozdulat, a két mellő láb elhelyezése másként van, s a löfej befordulása is, míg a Kolozsvári testvérek Szent Györgyén ezek a jellegzetességek teljesen megegyeznek a római szoborcsoportjaival.

A lovas térbe kilendülő mozdulatához, felemelt és könyökben meghajlított karjához, ujjainak gömbölyű tartásához, a Szent György kesztyűjének ragyogó megformálásához pedig a Dioskur-alakok nyújtottak ösztönzést.

A Szent György egy másik fontos előképe a firenzei Porta di San Giorgio Szent György reliefje, [6] mely jelenleg a Palazzo Vecchióban van. Ezt a reliefet Roberto Salvini [7] Leonardo „cavallo” ábrázolásai egyik lehetséges előképeként határozza meg. Itt a közös olasz hagyományt ugyanabban az előképben találjuk. A Leonardo ágaskodó ló ábrázolás és a Kolozsvári testvérek Szent György lovának közös előképekre, konkrét előképekre visszavezetése annak a problémának szempontjából is fontos, ami már felmerült a szakirodalomban: a Leonardo-rajzok és a Szent lovának hasonlósága szempontjából. A hasonlóság valóban fennáll, ahogy a szobor és Leonardo-rajzok összevetése mutatja, s amit a mindkét műnél előképként számon tartott ábrázolások magyaráznak meg, mint a Porta di San Giorgio reliefje, s a Monte Cavallo-i ló.

Mind a Kolozsvári testvérek művénél, mind a régi olasz hagyománynál, mind pedig a Monte Cavallo-i szo-

bornál van még egy jellegzetes közös összefüggés, mégpedig az, hogy végső soron, de konkrétan meghatározva mindegyiket az i. e. IV. századi Dexileos-sztélé-típusú reliefekre vezetik vissza. A Monte Cavallo-i ágaskodó típus levezetésénél Egger [8] ugyanúgy a Dexileos-sztélére mutat rá mint előkép-típusra, mint ahogy Taube [9] Szent György ikonográfiájában a lovas Szent György szobrok egyik típusának előképét ebben látta, és Salvini is rámutat, hogy a Porta di San Giorgio reliefje, s így a Leonardo ágaskodó rajz is a Dexileos-típusú ábrázolásra megy vissza. Tehát ha összevetjük az előkép-levezetéseket, azt találjuk, hogy a Kolozsvári testvérek Szent György szobránál három fajta előkép-összefüggésben is a Dexileos-típusú ábrázolási forma jelenik meg. Ilyen típusú reliefek már az ókorban átkerültek Görögországból Rómába, s láthatott ilyet és felhasználhatott az i. sz. 320 körül a Monte Cavallo-i szoborcsoportot készítő művész. Mint kerek szobor ábrázolási formát végső soron a Parthenon oromzatának ágaskodó ló és Poseidon ábrázolásával hozta összefüggésbe a szakirodalom. Ezek a szobrok megsemmisültek, csak rajzokból ismeretesek, [10] s a másik oldal oromcsoportján szereplő löfejből, mely az Elgin-féle parthenoni márványokkal Londonban van.

A Kolozsvári testvérpár prágai szobrának az ott felvetett és megoldott művészi problémának, a térben mozgó ló ábrázolásának festészeti analógiáit találni meg a Képes Krónika képei között. Több iniciálé, miniatúra bizonyítja, hogy a prágai Szent György szobor művészeti problematikája élénken élt már ez időben hazánkban. A Képes Krónikával foglalkozó kutatók rámutatnak, hogy a Képes Krónika miniatúrái, iniciáléi, lapszéldíszéi elképzelhetetlenek nápolyi, szíenai, bolognai, francia mintaképek nélkül. A miniatúrák készítője valószínűleg járt külföldön, Olaszországban, ha máskor nem, úgy a nápolyi hadjáratok idején. Művészetében az olasz művészet nemcsak közvetett, de közvetlen benyomásai is felismerhetők, [11] hatottak rá a hazai és külföldi falképek, táblaképek is. Felmerül, hogy nemcsak a külföldi falképek,



9. Monte Cavallo-i Dioszkurok, A. Lafréri metszet



10. Kolozsvári Márton és György: Szent György



11. Giovanni Pisano: Ló, Sziéna, Dóm Múzeum



12. Kolozsvári Márton és György: Szent György



13. Leonardo da Vinci: Rajz, lótanulmányok, Windsor

táblaképek hatásával lehet számolni a Krónikánál, hanem külföldi szobrokéval is. A szienai dómnak azt a monumentális szobrát, melyet már a Kolozsvári testvérek Szent Györgye előkép-problémái között taglaltunk, Giovanni Pisanónak ezt a művét, mely a dóm homlokzatán volt, jelenleg a Dóm-múzeumban, s mely minden valószínűség szerint a Monte Cavallo-i lóra vezethető vissza, ennek a jellegzetességeit, lábtartását mutatja a Képes Krónika 36-os miniatúrájának ábrázolása, a Botond jelenetben. A szienai dóm homlokzatán jelenleg is ott levő másik, hasonló példány behajlított mellő lábainak jellegzetességében teljes megfelelője a Képes Krónika Botond-jelenete egyik lovának. A két mű összevetése bizonyítja a szóról szóra, vonásról vonásra való megegyezést, s figyelemre méltó, hogy itt a Monte Cavallo-i szobor előképen alapuló szienai lónak éppen azokat a jellegzetességeit veszi át a Krónika miniatúra, amelyek a szienai kiegészítéssel egyeznek meg. A Monte Cavallo-i szobor lovai egyikének ugyanis mindig megvolt az ágaskodó mozdulattal kapcsolatos mellő lába, a másik azonban hiányzott, s ezt az előképet hasznosító művészek mindig különbözőképpen, sajátos céljaiknak megfelelően egészítették ki.

Attílának a pápa előtt megtorpanó lovánál, a Képes Krónika 16-os ábrázolásánál rámutatnak[12] a Krónika hús-vér állatalakjaira, kiemelve, hogy itt nem a ló valószínű, realista ábrázolására gondolnak, csak arra a különbségre, amennyivel kortársaihoz képest a miniatör a valószínűleg közlebb állóan ábrázolta ezeket. Itt ugyan csak felmerülnek ábrázoláselőképi problémák.

A 16-os ló, s az ezzel jóformán teljesen megegyező 132-es, Vencel-jelenet visszánéző egyik lóva, s az egészen más jellegű 54-es ábrázoláson, a Béla herceg és a pomerán párjelenetén szereplő ábrázolásokat megvizsgálva azt láthatjuk, hogy ezeknél a Monte Cavallo-i szoborcsoportnak a Képes Krónikánál későbbi időből származó, de megállapítottan korábbi előképekre visszamenő Róma

városi alaprajzokon szereplő ábrázolásokkal való megegyezés is látható.

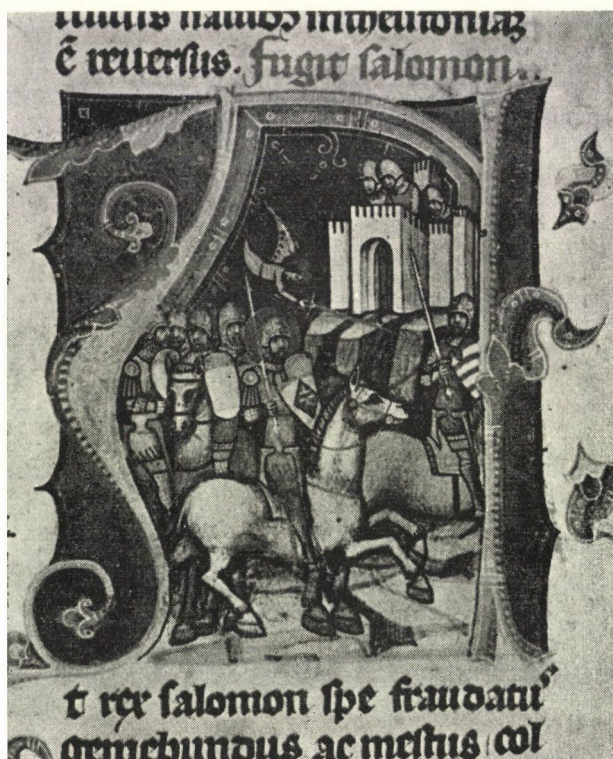
Ezek közül a legjellegzetesebb a Krónika 54-es miniatúrája. Béla herceg és a pomerán párviadalán az összegyűjtő ló megegyezik a Supplementum Chronicarum[13] 1490-es kiadású könyv Róma városát ábrázoló látképén szereplő Monte Cavallo-i szoborcsoport lovával, s ugyancsak a Nürnbergi Krónika[14] 1493-as, ugyancsak Róma látképén levő Monte Cavallo szoborcsoportot jelző ábrázolással, s a nagy Mantuai Róma látképén levő Monte Cavallo-i szoborcsoportot jelző ábrázolással.

Itt is azzal a problémával állunk szemben, hogy ezek közös előképre mennek vissza és éppen a Képes Krónika ábrázolásai őrzik leginkább a nem ismert közös eredeti ábrázolásokkal való közvetlenebb kapcsolatot. A későbbi Róma látképeken már egy sematikussá vált, jelzésszerű ábrázolást látni, a jellegzetességek azonban felismerhetők. Minden valószínűség szerint nem miniatúrán voltak eredetileg, hanem máshonnan kerültek át a miniatúrákra, s a később sematikussá váló Róma látkép ábrázolások előképi részleteire. A Róma városát ábrázoló látképeken fel van tüntetve — sokszor felíratban is szerepel a Monte Cavallo név — és helyben mindig pontosan rögzítve az ábrázolás.[15]

Ki kell tértünk még a Képes Krónika 91-es, Salamon király megfutamodását ábrázoló jelenetben szereplő lóra, melyet kiemelnek a kutatók mint az egyik legszebb, s a Kolozsváriak Szent Györgyéhez közelálló[16] ábrázolást. Itt teljesen profilnézetben, jellegzetesen behajlított lábakkal és ágaskodva felemelt mozdulatával teljes megfelelést találunk a Monte Cavallo-i szoborcsoport jelenlegi állapotú egyik lovával. Valószínűnek tűnik, hogy a Krónika miniatúra az előképek mellett — az ugyancsak erre a római antik lóra visszamenő szienai szobor mellett — a Monte Cavallo-i szoborcsoportot közvetlen szemléletből is ismerte. Annyival is inkább, mivel számolnak olasz útjával, rámutatnak, hogy ez lehetséges volt Nagy Lajos



14. Monte Cavallo-i Dioszkur, jobb oldali ló



15. Képes Krónika, Budapest, Széchényi Könyvtár

nápolyi hadjárata[17] alkalmával, amikor a király elment Rómába, s a kíséretében levők úgyszintén.

Ahogy a Kolozsvári testvérek Szent György szobra előképeül az a Róma romjai közötti, de mindig a föld fölött levő antik szobor mutatható ki, mint a Monte Cavallo-i Dioszkurok, úgy felmerül a többi, csak leírásokból ismert szobraiknál is a római antik szobor előkép lehetősége. Az előképek kibontakozásával — melyeket műveik tanúsága szerint ismertek és alkalmaztak — kirajzolódik az az útvonál, melyet meg kellett tenniük s ez nagy vonalakban pontosan egybeesik Nagy Lajos király második nápolyi hadjáratának útvonálával. Azzal a hadjáratral, amivel kapcsolatba hozzák a Képes Krónika illusztrátorának itáliai útját, s melyet Küküllői is végigjárt és megörökített a király kíséretében.

Első szobraik három bronzba öntött uralkodó szobor, az architektúrától függetlenné válva, szabadon álló, kerék szobor, közel életnagyságban — ez volt a testvérpár célkitűzése — s ilyet egész Európában sehol sem láthatnak — mutatott rá[18] a kutatás. Művészi célkitűzésük európai jelentősége éppen az, hogy függetlenné váltak az architektúrától s ezáltal a reneszánsz művészet úttörőivé váltak.[19] Egyedülálló tettük nagy jelentősége éppen abban is van, hogy az új feladathoz megtalálták a számukra hasznosítható előképeket, meglátták, felismerték, felhasználták azokat.

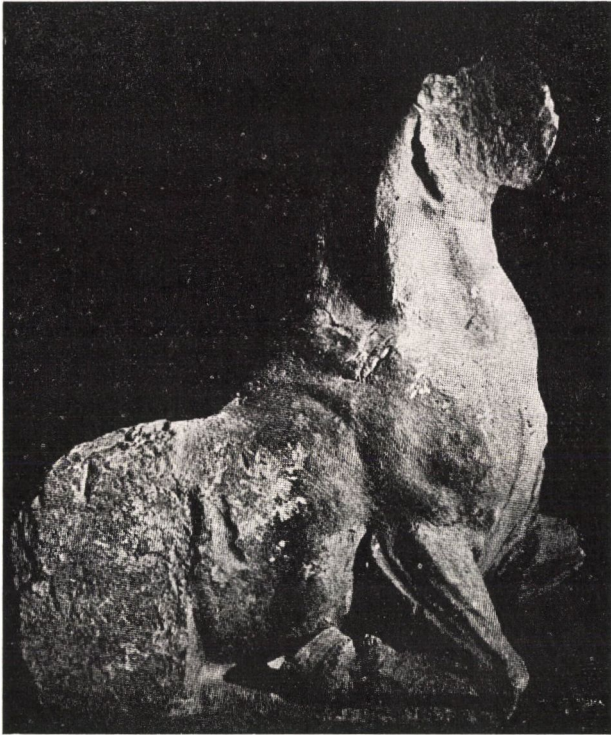
Uralkodó szobor, rövid öltözékben, köpenyvel, páncélban, fedetlen lábbal, uralkodói jelvényekkel ábrázolva, bronzból — ezt sehol máshol nem találhatták akkor Európában, csak éppen Barlettában, ahová meg kellett érkezniük a második hadjárat kezdetekor. Műveik leírásából, az előképekből, amit alkalmaztak és műveik alapján kikövetkeztetett utazásukból, mely az akkori történelmi körülményekben pontos magyarázatot nyert, egyaránt rávilágíthatunk arra a megoldásra, amit fel kellett használniuk.

A barletta-i[20] kolosszus, mely a XIII. század óta a velencések egy hajótörése alkalmával került oda — dokumentumszerűen ismerve már ekkor, 1309-ben oklevélben utalnak rá —, pontosan ezt a megoldást nyújtotta

számukra. Legelső műveikhez is szükséges tehát már az itáliai utazás feltételezése. Egész Európában nem találhattak még egy ilyen szobrot, s ahol ezt meglátták, oda nem is juthattak volna el másképpen, mint Nagy Lajos hadjárata alkalmával. Abba a városba, mely fontos és huzamos kapcsolatban állt a király nápolyi hadjáratával. Barletta egyik legfontosabb hely a királyi útvonalban, előzőleg már Erzsébet királyné 1343-as és Róbert Károly 1333-as útjával kapcsolatban is ismeretes, hogy ezen az útvonalon mentek. Ebben a városban láthatták azt az antik szobort, mely szobraik számára kész megoldást, előképet szolgáltatott, ahogy mindegyik általunk ismert, fennmaradt, leírásból, metszetből vagy nekik tulajdonított műveikről van is szó, mindegyik esetben az itáliai antik monumentális római szobrok szolgáltatták számukra a művészi élményt, ösztönzést, megoldási lehetőséget.

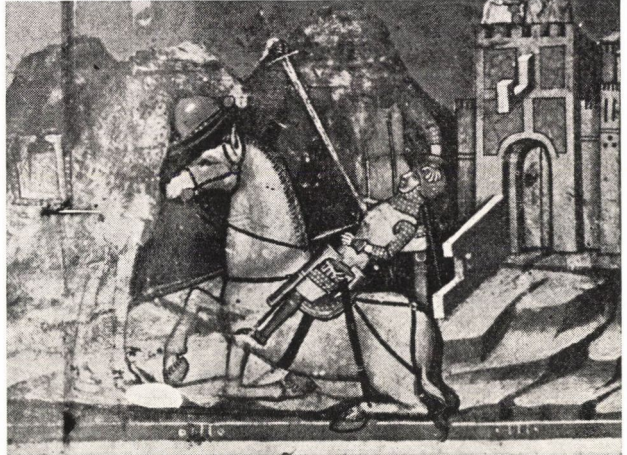
A művészeti irodalom egy része műveik közé sorolja a győri Szent László hermát, ez még egy rendkívül érdekes bizonyosságát mutatja a barletta-i kolosszus élményszerű hatásának a Kolozsvári testvérekre. Rámutatnak a herma stílusa, részleteinek megegyezésére a Szent György arcával és arra is, hogy annál ünnepélyesebb, stilizáltabb, de nem maradibb. Az összevetések alapján erős hasonlóság mutatkozik a barletta-i kolosszus fejével, a rövid hajviselet, az a bronzszerűen körülmenő hajzat, a hajszálak fémes formálása, nagyon közeli egyezést mutat a barletta-i kolosszus fejével a győri herma. Profiljukban is felismerhető a közvetlen szemrevételezés eredménye, bár a kolosszuson a rövid szakállnak csak a jelzése látható, míg a herma hosszú szakállja a hajviseletével megegyezően megformált.

Minden művükből kiemelezhető — az itáliai kortárs és közvetlen megelőző művészeti anyag és a magyarországi művészet ismerete mellett, hiszen teljesen meggyőzően kimutatta az eddigi kutatás, hogy minden részletükben a magyar művészethez kötődnek — az Itáliában látott monumentális antik szobrok ismerete. Ez pedig kirajszolja az utat is, melyet Itáliában megtettek Nagy Lajos nápolyi hadjárata során.



16. Giovanni Pisano, Lótőredék, Sziéna, Dóm Múzeum

Ereklyetartó hermát készítettek bizonyára megbízásból a várad püspöknek, aki az álló királysobrokat is megrendelte tőlük. Megfigyelték mind a két művükhöz, tanulmányozták és felhasználták. Milyen módon örökölték meg a maguk számára, esetleg rajzokat készítettek, vagy viaszöntvényt, amit azután magukkal vihetek. A hermánál rámutat a kutatás, hogy az ötvösségből, trébelt nemesfém lemezekből, kisebb bronzöntvények gyakorlatából indultak ki, ebben látják a különbséget, de rámutatnak a technikai kivitelezés megegyezésére is a



17. Képes Krónika, Budapest, Széchényi Könyvtár

Melyek azok az antik szobrok, melyek ismerete kiemezhető műalkotásaikból, ezt a fontos módszertani kérdést az összevetések, analógiák vizsgálata megvilágítja.

1350 májusában partra szálltak Manfredoniában, ahol Nagy Lajos gályáin vagy valamelyik kíséretben megérkeztek Zenggől, onnan bevonultak Barletta városába. Itt a kikötőben találkoztak avval a hatalmas bronz kolosszussal, mely az elmúlt század óta ott volt, s melynek lába egy részéből 1309-ben a manfredonai dominikánusok harangot öntöttek. Barlettában vagy a közelben láthattak olyan nem antik, itáliai szobrot, büsztöt is, mely a II. Frigyes-féle antikizáló szobrászat maradványa.

prágai szoborral. A hermát a Szent György szobortól megelőző munkának tekintik, s így a műhely első ismert emlékének lehet felfogni. Rámutatnak arra, hogy egy 1306 előtt készült Szent László mellképet ábrázoló pecsét alapján hinni lehet a herma portrészérűségében, és elfogadják azt a felfogást, hogy esetleg síremlékről másolták. Ez lehetséges amellet, hogy mindenképpen a barlettai bronz kolosszus megformálásával, hajformálásával rokon, monumentalításban, plaszticitásában, arckifejezésében azzal nagyon közelien egyező.

Lehetséges, hogy az 1343-as utazáson voltak már Erzsébet királyné kíséretében, talán csak egyikük, ugyan-



18. Képes Krónika, Budapest, Széchényi Könyvtár



19. J. F. Foresti Bergomensis: Supplementum Chronicarum, Róma

az az útvonal akkor is, mint hét évvel később, Zengg—Manfredonia—Barletta—Nápoly—Róma, amikor már mind a két testvér eljuthatott oda.

Álló királysobrofkhoz a barlettai kolosszus mellett tanulmányozhatták még a római Constantinus imperátor szobrokat, melyek abban az időben a Monte Cavallo-i Dioszkurok szoborcsoportjának talapzatánál álltak, melyekből később kettő a capitoliumi ballusztrádra került, egy pedig a San Giovanni in Laterano előcsarnokába. A váradi bronzszobrokkal Balogh Jolán kapcsolatba hoz egy szobortöredéket a nagyváradi múzeumban, s rámutat, hogy a váradi szobortöredék távolabbi forrásai sokkal világosabban mutathatók ki, mint közvetlen előzménye. Ennek a valószínű ábrázolásnak az eredetét az olasz hagyományokban látja Balogh Jolán, amely az antik hagyományokhoz, sőt az antik rövid pánél és ruhaviselethez ragaszkodva, ilyen feladatok elé sokkal korábban került, mint az északi művészet. Giovanni Pisano pisai szőszékét díszítő Szent Mihály arkangyalra utal, melyen rövid, testhez álló ruha van, mely a nyugati és antik viselet különös keveréke: lábai, melyek fedetlenek, a testhordás-feladatának megfelelően mint támasztó és pihenő lábak vannak hangsúlyozva. A konkrét előképnél azon-

ban megint csak arra kell utalnunk, hogy a legkézenfekvőbb előkép, amelyiken mind a testhez simuló pánél, mind a köpenyt, mind pedig a rövid ruhát, a lábtartást megtalálni, az az antik római imperátor szobrok egyike és a barlettai kolosszus.

Ezek a monumentális alakok szolgáltatták az előképet szerintem a pisai [21a] Szent Mihály szoborhoz is, amelynek a ruhaszegélyén levő díszek is megegyeznek a római antik szobrokéval és amelyek — áttételesen — az előképet szolgáltatták a Kolozsvári testvérek gyalogszobraihoz is. Minden arra vall, hogy Nagyváradon ércöntődjük volt, ahol műveikből az elsőt, a három gyalogszobrot és a harmadikat, az életnagyságon felüli lovaszobrot a váradi püspök szolgálatában alkották, a középső, a kisebb és könnyebben szállítható Prágába került. Érdekes problémát vet fel a királysobrok egyikének, a Szent László szobornak a leírása: Miskolcynál, aki azt írja, hogy bal kézzel az elsőnek hüvelybe dugott kardja lóg nyakán. Ennek az értelmezése rendkívül fontos volna, erre még alig utalt a kutatás s a megfigyélésével sem foglalkoztak. Ikonográfiailag erre nincsen példa a Szent László ikonográfiában. Felmerül az a lehetőség, hogy esetleg ez kapcsolatban lehet azzal a felfogással, hogy Szent Lászlónak felajánlották a keresztes hadak fővezérségét, amint erről a Képes Krónika tudósít (más forrás azonban erre sehol sem utal), s esetleg ez is a szobroknak a királyi udvarral való szorosabb kapcsolatára utalna.

Harmadik remekművük, László király 1390-ben készült életnagyságú lovas szobra elpusztult. A szobor szabad térben állt, templom előtt. Rámutatnak, hogy elhelyezése a Gattamelátáéval vagy a Colleoniéval hasonlatos. „Meglepő, hogy ez a zarándokokat összegyűjtő középkori célú tér tekinthető az első, s máig is ható reneszánsz téralakításnak, lovas szobor központtal.” [22] A nyugodtan lépő, mellső lábát felhúzó ló, melyről Houfnagel metszetéből van némi fogalmunk, legősibb gyökérszállával a római császári lovas szobrokhoz vezet. Az antik hagyományok tisztábban őrződtek meg az olasz szobrászatban és a Kolozsvári testvérek Szent László



20. Szent László herma, Győr



21. Imperátor szobor, Barletta



22. Imperátor szobor, részlet, Barletta



23. Szent László herma, Győr

szobrukhoz is a valószerű ábrázolás elveit valló olasz szobrászati emlékeket vették alapul.[23]

Felmerül megint csak az az eshetőség, hogy nemcsak az olasz hagyományokat, hanem azt az antik szobrot vették ezúttal is mintaképül, mely az olasz művészetnek is előképe volt később, azt a teljes életnagyságában, monumentalitásában felállítva láthatott antik szobrot — az akkor a lateráni téren álló Marcus Aurelius bronz szobrát. Ez a szobor ugyancsak Róma városában az egész középkoron keresztül látható volt, sohasem a föld alatt, Nagy Constantinnak tartották, a legrégebb leírások és itineráriumok mindig felsorolják, a térkép-látképeken mint a város egyik legjelentősebb jelzőpontja is mindig fel van tüntetve. Ennek a nagyságához hasonlítja a „humanista műveltségű” Szamosközy István a váradi Szent László szobrát a Kolozsvári testvéreknek. Mindkettő bronz szobor, aranyozva voltak, a Marcus Aureliuson még ma is láthatók az aranyozás nyomai. A szobraik előképeit is megtalálták Rómában, a monumentális antik szobrokban, melyek számukra mintegy művészileg feldolgozott természeti előképet jelentettek, mint később a reneszánsz művészek számára is. Azt a gondolatot is megtalálhatták itt — a reneszánsz téralakításának azt a gondolatát —, melyre Gerevich László rámutatott, hogy a Kolozsvári testvérek elsőnek valósították meg ezt az ilyen jellegű reneszánsz téralakítást — ebben is ösztönzést kaphattak a Laterán előtt, a régi palota mögött ugyancsak a zarándokok számára szolgáló téren felállított Marcus Aurelius szobor elhelyezéséből. A középkori Róma-alaprajzok és Heemskerck 1536-os rajza is mutatja az elhelyezésnek ezt a jellegét. Ők megváltoztatták az elhelyezést, szembefordították a székesegyház kapujával, és így római gondolatból merítve, önállóan kialakítva, létrehozták ezt az elgondolását a téralakításnak, mely az első, máig is ható reneszánsz téralakítás lovas szobor központtal.

A Kolozsvári testvérek, a Képes Krónika miniátora, és Küküllei Apród János, Nagy Lajos életírója azok közé a művészek közé tartoztak, akik az olasz hadjáratok folyamán megismerkedtek a kulturális fejlődés az idő szerinti leghaladóbb irányzatával, a korai olasz humanizmussal, s a Kolozsvári testvérek közvetlenül a római antik forrásból is merítve, a protoreneszánsz egyik legkorábbi megteremtőivé is váltak.

A Kolozsvári testvérek szobraival kapcsolatban fel kell hogy merüljön műveik közvetlen továbbhatásának problémája is. A Szent György szobor kétségtelen ismerete kielemmezhető Bernt Notke Szent Jürgen szobrából: a két páncélos alak hátnézetének összevetése a jó száz évvel későbbi Bernt Notke szobrával közvetlen ismeretre vall. Az 1489-ben befejezett mű ágaskodó lovon ábrázolja a sárkányölő szent alakját a stockholmi Storkyrkan számára. „Da stand nun der Drachentöter riesiger, plastischer, als je zuvor ein Mensch ihn ersonnen hatte.”[24] Az alak körvonalaiban, ábrázolási megfogalmazásában erőteljesen mutatja a Szent György szobor ismeretét a ló ábrázolásában is, azonban annak ez erőteljes realizmusa nélkül. Ugyanez az az időszak, amikor Itáliában is az ágaskodó ló ábrázolási problémáival foglalkozik Leonardo da Vinci. Közvetlen ismeretről itt nem beszélhetünk, csak a közös antik előkép felhasználásából adódó párhuzamoságokról, ami különösen néhány Leonardo-rajzban mutatkozik. Többi szobruk sem lehetett hatás nélkül az európai művészet számára, és itt utalnunk kell Masolino magyarországi látogatásának az olyan szempontból való megvizsgálásának jelentőségére, hogy mit kaphatott itteni évei során az itteni, magyarországi művészettől... Masolino Filippo Scolari számára dolgozott, többek között Lippán, ami nem volt nagyon messze a másik Scolari, Andrea Scolari váradi püspök rezidenciájától, ahol akkor már évtizedek óta állt Szent László lovas szobra. A Kolozsvári testvérek itáliai utazásuk során megismert antik

szobrok, melyek műveikből kielemezhetők, az ágaskodó Monte Cavallo-i lovak mellett a lépő velencei lovak és a lépő lovú Marcus Aurelius bronz szobra. A váradi lovas szobrot megismerhette Masolino Magyarországon — mindenestre hallani kellett róla —, és amikor Rómában a San Clemenete freskóján dolgozott, Vayer Lajos felveti az onnan akkor nem messze állt Marcus Aurelius lovas szobor ihlető hatását Masolino lovás figurái számára a Kálváriáján; ehhez a nagyon fontos megállapításhoz, mely a Marcus Aurelius szobornak a reneszánsz kezdetén ilyen erőteljes hatására mutat rá, veti fel, és éppen a megformálás módjára nézve is, tovább fűzhetjük a gondolatmenetet, hogy talán az esetleg Váradon látott „modern” szobrok ismerete, hatása is közrejátszhatott ehhez az ösztönzéshez (és így talán visszakövetkeztetve valamiféle ismeretet nyerhetünk az elpusztult magyar szobrokról is).

Masolino magyarországi útja, itteni hatása művészetének, de az ő általa itt megismert műalkotások továbbbontása a művészetében további vizsgálódásra váró problémák. Masolino visszaérkezve Magyarországról, adhatott az ott látottakról valamiféle információt, fel lehet tételni, hogy a quattrocento ágaskodó és lépő ló ábrázolásaiban, mint pl. Uccello ágaskodó és lépő lovában és Castagnonak a firenzei dómban levő monumentális freskó lovas ábrázolásában is nemcsak a Marcus Aurelius szobor s a velencei antik bronzlovak, hanem a Szent László szobor valamiféle emléke is élhet, ugyanúgy, ahogy az ágaskodó lovakhoz a Monte Cavallo-i lovak ösztönző ihletése mellett a Kolozsváriak Szent Györgyének a hatása is jelentkezhet áttételesen. Felmerülhet a továbbiakban még az is, hogy Janus Pannonius, aki versben emlékezett meg a szobrokról, itáliai tartózkodása alatt az ottani humanista kapcsolatain keresztül valamiféle ismeretet terjeszthetett talán ezekről. Tudhatott-e Donatello a

Szent László szoborról, akár Masolino révén Firenzében, akár a Janus Pannonius ferrarai—paduai tartózkodása révén, vagy Aenea Silvio Piccolomini, a humanista, Vitéz váradi udvarából adhatott-e valamiféle emléket tovább az ott látottakból? A szobrok sorsának, a róluk való tudomásnak a tovább élése rendkívül izgalmas, kutatásra váró probléma.

Pogány-Balás Edit

J E G Y Z E T E K

1 B. Balbinus: Epitome historica rerum Bohemicarum III (Prága 1677) c. XXI. p. 379: Hagek Wenceslaum Sspeherz laudati operis authorem nominat, at ipsa inscriptione, quam ex aere descripsi, refellitur, quae sic habet: A. D. 1373 hoc Opus Imaginis S. Georgii per Martinum et Georgium de Clussenberch conflatum est.; — B. Balbinus, Miscellanea historica regni Bohemiae decadis I lib. III (Prága, 1679) 126 o.: „S. Georgi Equestris Statua (quam nominaveram miracula est artificibus, ex aere compagno constat: Equi et Sancti Equitis Lineamenta tanta diligentia expressit artifex, ut nihil magis: minmae venulae, et fibrae, et quidquid usquam in Equo vivit, vivit in aere; praecipuum mihi visum semper est, quod et constum Equi in saltu, et Equitis totius sese saltui accomodantis felxum et ungve expresserit. Fabricatum hoc opus est An. 1373 Carolo IV. regnante, ut in Epitome narravi.” Vö. Rieckenberg; H. J.: Die Erzgiesser Martin und Georg von Klausenburg.; Miskolczy István 1609-es naplója tartotta fenn a váradi szobrok feliratát: „In ipso Arcis ingressu ad dextram aenea S. Ladislai Regis imago aeneo equo insidens, quondam integra, et tota auro splendens, in dextra habet asciam lignariam quasi sectionem minitans. Equi dexter testis grandior est altero. Subtus in aenea tabella haec leguntur: anno M. 390, die XX. mensis May Rege Sigismundo, et Maria Regina feliciter regnantibus, hoc opus fieri fecit Reverendus in Christo pater d. Joannes Episcopus Varadinensis per Magistros,



24. Constantinus Imperátor szobor, Róma



25. Imperátor szobor, Barletta

Martinum et Georgium de Colosvar in honorem S. Ladislai Regis. E regione tres homines ibidem aenei pedes stantes. Primus ad sinistram habet ensem in catena ex collo pendente cum securi, calcaribus et tabella cum hac Inscriptione: anno d. MCCCq. Serenissimo Principe regnante Domino Lodovico Rege hungarie XXXX. venerabilis dominus Pater Demetrius episcopus Varadiensis fieri fecit hoc sanctorum imagines per Martinum et Georgium filios magister Nicolai pictoris de Colosvar. Secundus habet pomum aureum cum Cruce, gladio non evaginato catena ligato; habet quoque calcaria. Tertius imberbis est tenens sceptrum regale: qui habet gladium, pugionem, calcaris et tabellam cum nota duplicatae crucis Horum nomina vulgo circumferentur, quod sint Ladislaus, Stephanus ac Emericus." Az eredeti kézirat Keresztész J. református prédikátornál volt Szalacson. A szöveget kiadta J. F. v. Miller a Zeitschrift von und für Ungarn 5. Pest, 1804. 84–93. o. N. v. Sinay-nak a Debrecenben az eredeti után készített leírataiból. Újból kinyomtatva Keresztész J. A. Descriptio episcopatus et capituli M. Verdiensis I, II. (1806) 230–34, 87.; — Szamosközy István a humanista történetíró leírta a szobrokat ugyancsak 1600 körül: „Equestris statua eius (Ladislaus) memoriae dicata Varadini adhuc superest, quam Joannes eiusdem urbis Episcopus, Sigismondo rege et Maria imperantibus, ponendam curavit: ea ex aera fusa, auroque tota olim superfusa, iustam equitis magnitudinem habet, quantus Antonius Imperator in arce Capitolii Romae, Gatta Melata Patavii, Bartholomaeus Coleonus Venetiis conspiciuntur; licet haec nostras rudioris sit artificii, quippe ab indigenis Polycletis Colosvariensis, Martino et Georgio, ut ibidem titulus indicat, elaborata. Ipse Rex sublimis amazonicam securim dextra sustinet, cui tres proximae assistunt aerei ibidem reges pedestri figura, Magorum simulacra, qui primi omnium ex gentibus infantem Messiam donis cohonestarunt. Ibidem sepulcrum quoque eiusdem divi Regis reverentissime, dum prisca religio stetit, cultum est." Szamosközy István Történeti Maradványai (1566–1603), Monumenta Hungariae Historica SS 28 (Budapest 1876, 167.) — „Még szegvan — úgymond — Váradon az ő (ti. szent László) emlékének szentelt lovas szobor, melyet ugyanezen város püspöke, János (a Zudar v. Czudar családból egyéb forrásaik szerint) Zsigmond király és Mária uralkodása alatt állíttatott föl. Ez (a szobor) érczből volt öntve s egykor arannyal volt az egész befuttatva, nagysága egy lovasnak éppen megfelelő, a mekkorának látszik Antonius császár a Capitólium várán Rómában, Gatta Melata Paduában, Colleoni Bertalan Velencében, jóllehet ez a mienk durvább kivitelű s a két hazai kolozsvári Polycletusnak, Mártonnak és Györgynek az alkotása, mint ugyanott a felírás is igazolja. Maga a király kiemelkedve csatabárdot tart a jobbában, mellette közvetlenül áll ugyancsak ércből a három napkeleti királynak, a mágusoknak gyalogos alakja, a kik a pogányok közül legelőször tisztelték meg ajándékokkal a csecsemő Messiást. Ugyanott tisztelték, míg az ősi hit állott, a szent királynak sírját is kiváló kegyelettel." Bagyary Simon fordítása Szamosközyből. AE. 1905. 212.; — Az erdélyi Mathias Miles tudósít 1670-ben Nagyváradról: „Wardein hat König Ladislaus I., der Heilige genannt, Anno 1090. erbauet, daselbst ein Bischofthum gestiftet und grosse Einkünften darzu verordnet, dannhero viel herrliche Hochgelehrte beyde für Ungern, und Siebenbürgen sehr nützliche Männer daher entsprossen sind; derer Bischöffe einer den, Namens Johannes zu Königs Sigismundi Zeiten, nemlich nach 299 Jahren, Anno dom. 1389. dem H. Ladislao zu Ehren sein ganz ähernes Bildniß zum nimmer vergänglichem Gedächtniß, mit 2 Klausenburger Meistern, Martino und Georgio Rothgiessern (wie denn die Schrift daran ausweist) hat ausfertigen lassen; denn da sitzt Ladislaus auf einem schönen Gaul hoch empor, wie ein tapfer Cavallier, und hat eine Türkische Axt in der Hand, war vormals ganz übergült. Zur linken Hand stehen Ihn drey ährne Könige zu Fuss, anzuzeigen die drey der Kron Ungarn unterworfenen Königreiche, als Dalmatien, Croatien und Slavonien, und ist also dies Ehreusel in die 281 Jahr glorwürdigst gestanden." Vö. M. Miles: Siebenbürgischer Würd-Engel, oder Chronikalischer Anhang des 15. seculi... (Hermannstadt 1670, 2. 205.) Oláh Miklós esztergomi érsek a XVI. század elején ír a szobrokról: „arx huius conspicua est tum statue equestri, Divi Ladislai aera, ingentis molis, tum aedium magnificentia, quas Sigismundus Turzo Episcopus, meus olim nutricius aedificaverat." N. Olahi Metropolitae Strigoniensis, Hungaria et Atila sive de originibus gentis, regni Hungariae stiu... (Bécs 1763) 71; — Evliya Celebi török világutazó írja magyarországi utazásaiban, 1660–1664-ben, a várad szobrokról, hogy az egyik lovagol, a többi gyalogos, aki a lovat látja, azt kell hinnie, hogy él. Karácson J.: Evliya Cselebi török világutazó magyarországi utazásai, 1660–1664. (Bp. 1904.) 41. o.; — Legkorábbi megemlékezés Janus Pannonius: Abiens valere jubet sanctos reges Varadini. Ez a vers különösen jelentős problémát vet fel, éppen Janus Pannonius itáliai humanistákkal való kapcsolata révén, ő versében ír a szobrokról, bizonyára beszéd közben is említette azoknak az olasz humanistáknak, akikkel baráti kapcsolatban volt, és az azoknak, akik Vitéz Jánosnál jártak Váradon, azok is el kellett hogy vigyék a szobrok hírért Itáliába. Nem lehet valószínűtlennek tekinteni, hogy az olasz reneszánsz nagy lovas szobrainak alkotói is bizonyos tudomással bírhattak a várad szobrokról.

1b. Balogh Jolán: Márton és György kolozsvári szobrászok. Cluj-Kolozsvár. 1934. Addigi teljes irodalommal; — László Gyula:

Kolozsvári Márton és György Szent György szobrának lószerszáma. Kolozsvár. 1942.; — Radocsay Dénes: Einige Bemerkungen zur neueren Literatur über das Reiterstandbild des H. Georg in Prag. Acta Musei Nationalis Pragae. 1967.; — Gerevich László: A gótika korának művészete. A Magyarországi Művészet Története. Bp. 1970. 138. o.

2 Frutaz, A.P.: Le Pianta di Roma. Roma. 1962. — Közli a Róma-alaprajzokat a VIII.-tól (rekonstrukciókat is), a miniatúrákat stb. irodalmat, vö. Michaelis: Monte Cavallo. Römische Mitteilungen. 1898.; — Scherer, M.: Marvels of ancient Rome. New York. 1956.; — Nash, E.: Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom. Tübingen. 1962.

3 Balogh J. i. m. 10. o.

4 Max Seidel: Die Rankensäule der Sieneser Domfassade. Jahrbuch der Berliner Museen. 1969. 142. o.

5 Balogh J. i. m. 7. o.

6 Balogh J. i. m. 10. o.

7 Salvini, R.: Una possibile fonte medioevale di Leonardo e il suo autore. Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift f. L. Heydenreich z. 1963. München.

8 Egger, Gerhart: Probleme Konstaninischer Plastik. Jahrbuch d. Kunsthistorischen Sammlung in Wien. Bd. 62. 1966. 71. o.

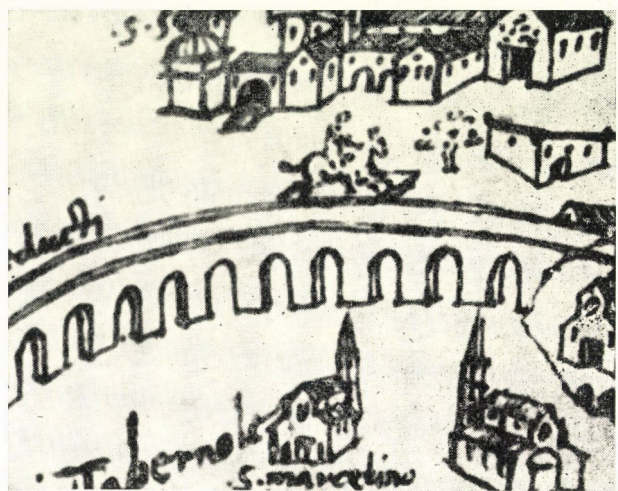
9 Taube, H.: Die Darstellung d. H. Georg in der italienischen Kunst. Halle. 1910.



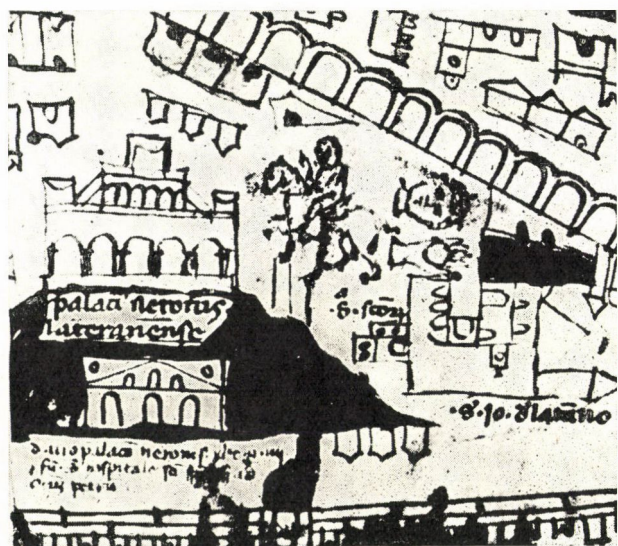
26. Giovanni Pisano: Pisai Szent Mihály



27. G. Houfnagel rajza után metszet a Váradi Szent László szoborról

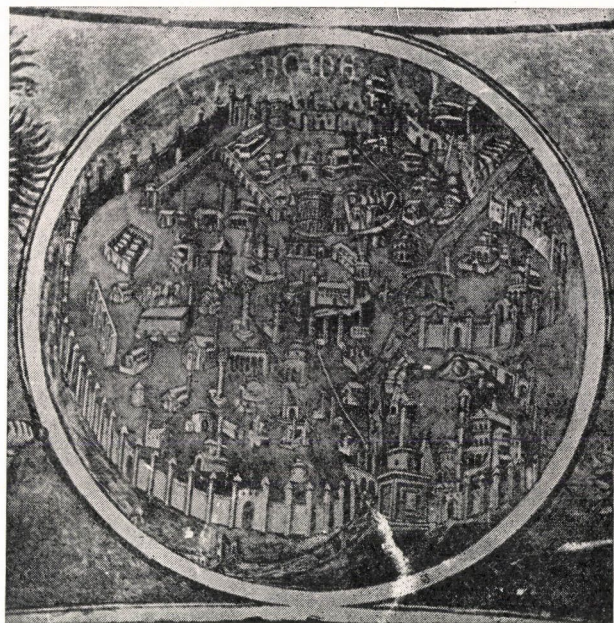


28. Középkori térkép részlete Marcus Aurelius szobrával a Laterán mellett

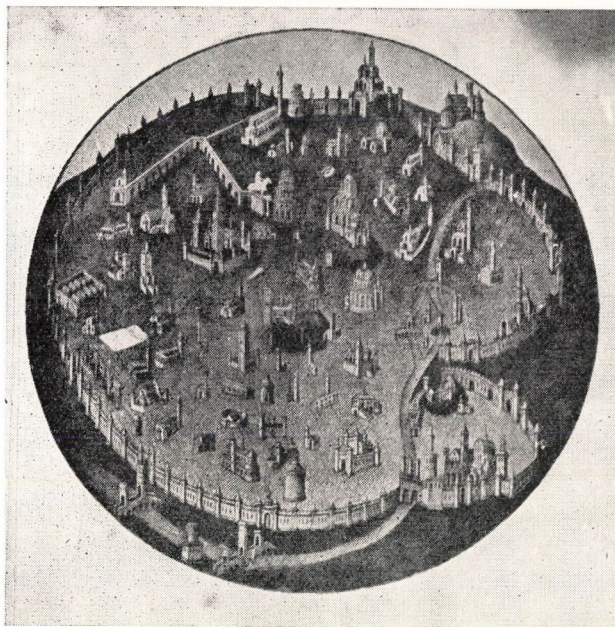


29. Róma alaprajz részlete, Velence, Bibl. di San Marco

- 10 Lullies, R.: Griechische Plastik. München. 1936. 59. o.
 11 Berkovits, I.: A Képes Krónika művészettörténeti jelentősége. Képes Krónika. Bp. 1959. 30. o.
 12 Dercsényi Dezső: A Képes Krónika és kora. Képes Krónika. Bp. 1964. 38. o.
 13 Frutaz i. m. Pianta XCV. Tav. 165.: Supplementum Cronicarum. Roma edita da Fra Jacopo Filippo (Foresti) Bergomense. 1490.
 14 Hartmann—Schedel: Weltchronik. Nürnberg. 1493.; — A mantovai Palazzo Ducaleban levő nagy Róma alaprajz. (118 × 233 cm) XV. század végi állapotát mutatja a városnak, de 1538 után készült. Ugyanarra a prototípusra megy vissza, mint a Bergomensis. A Hartmann—Schedel Liber cronicarum Róma városképe, Münster-féle 1550 és id. Pieter Brueghel 1551-es Róma városképe, mely az 1527-es Sacco di Rómát ábrázolja. Hülsen szerint Francesco Rosselli készítette a prototípust, aki 1480-ban Budán volt, Mátyás udvarában. Mitteilungen die Kunsthistorischen Instituts in Florenz. 1910. 211—216. „Die grosse Ansicht von im Rom in Mantua, zwei neue teilweise Repliken.; — Frutaz i. m. Pianta XC VII. 151.
 15 Taddeo di Bartolo Róma látképe. Sienai Palazzo Publicban. Frutaz i. m. Pianta LXXVII. Tav. 149. Egy 1348 előtti prototípusra megy vissza, a Limburg testvérek Rómája, ott azonban a Monte Cavallo-i Dioscurok helyén csak egy fehér négyzetleges alapzat van feltüntetve, és egy 1447-es Anonim Róma alaprajz. Nincs feltüntetve az Aracoeli lépcsője, vö. Fruaz i. m. LXXVII. tav. 149.
 16 Genthon István. Magyar Művészet, 1935.
 17 Berkovits I. i. m. 31. o.
 18 Balogh J. i. m. 46. o.
 19 Balogh J. i. m. 49. o.
 20 A barlettai kolosszus öt méternél magasabb bronz szobrárt a velenceiek vitték el egy pontosabban meg nem határozott keleti városból, és egy hajótörés alkalmával a barlettai tengerpartra került. Imperátor ábrázolása, felmerül II. Theodosius (408—450), II. Valentinianus (421—455) és Marcianus (450—457) császárok neve a kolosszus császár-azonosításával kapcsolatban. Írásos dokumentum szerint 1309-ben a Manfredonai dominikánusok harangöntésre használták fel a lába egy részét; Fabio Alfani nápolyi szobrász 1491-ben kiegészítette, amikor a kikötőből jelenlegi helyére vitték.; — Enciclopedia dell'arte antica I. Roma, 1958. 980. o. Ranuccio Bianchi Bandinelli: ROMA. La fine dell'arte antica. Milano. 1970. 363. o. A második nápolyi hadjárat idején Manfredoniában szállt partra Nagy Lajos király és kísérete, ahonnan Bariba és Barlettába megy, oda érkezik szenesalja is és a többi gálya, 1350. június 14-én hagyta el a király Barlettát, ahol azonban magyar csapatok maradtak továbbra. A Küküllői által leírt útvonalon Nápolyba, majd Capuán keresztül Rómába mentek, ahonnan szeptembertől Perugián, Firenzén, Ferrarán, Veronán keresztül október 25-én érkezett vissza Magyarországra. Amennyiben a csapatokkal, vagy azok kíséretében voltak a Kolozsvári testvérek, mint Küküllői János is és a Képes Krónika miniátora is a feltételezések szerint, alkalmuk volt látni a barlettai kolosszust, a római akkor is ismert antik monumentális szobrokat, Capua nagyszabású szobordíszítését, a firenzei domborművét Andrea Pisanónak, a Scaliger lovas szobor síremlékeket Veronában. Tehát az akkor ismert korabeli és antik szobrokat egyaránt tanulmányozhatták.
 21 A hermához v. ö. László Gyula: Szent László győri ereklyetartó mellszobráról. Arrabona 1965. 7. sz. 157. o. és Kovács Éva: A román kori magyar művészet kutatásának néhány kérdése. Művészettörténet—Tudománytörténet 1973. 31. o.
 21a Balogh J. i. m. 46., 49. — A szobor előképi problémával foglalkozik: H. v. Einem: Das Stützengeschoß der Pisaner Domkanzel. Köln. 1962. 27. o. W. Braunsfels: Zur Gestaltikonographie der Kanzeln des Nicola u. Giovanni Pisano. Das Münster. 1949. 321.
 22 Gerevich i. m. 140.
 23 Balogh J. i. m. 33.
 24 Bernt Notke: St. Jürgen. Einführung von Max Hasse. Stuttgart. 1962.



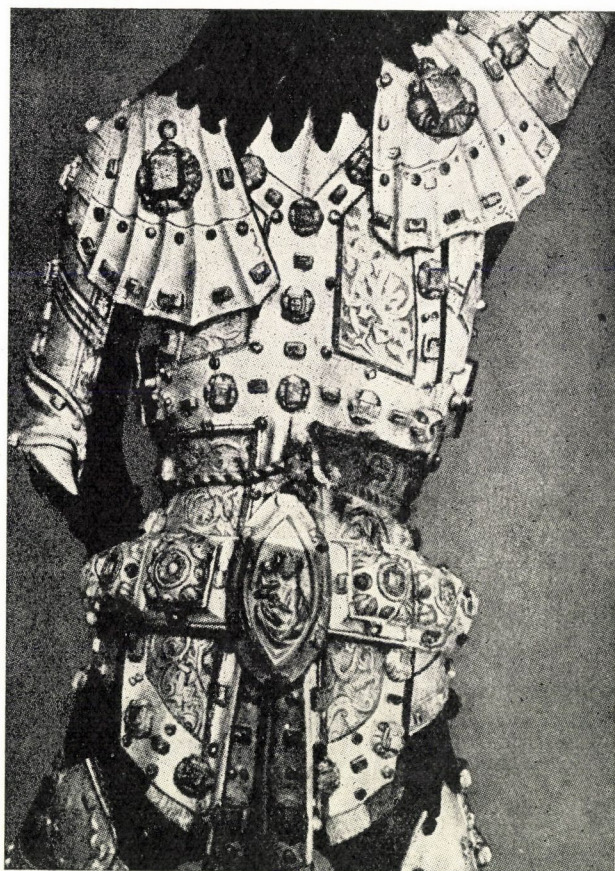
30. Limburg testvérek: Róma, miniatura



31. Taddeo di Bartoldi: Róma, Freskórészlet, Sienna, P. Publico



32. Kolozsvári Márton és György: Szt. György részlet 1373. Prága



33. Bernt Notke: St. Jürgen 1489. Stockholm

SUMMARY

The figure Saint George of Márton and György of Kolozsvár and the group of figures Dioscuri at Monte Cavallo in Rome

The Saint George figure, the well-known work of the Brothers of Kolozsvár, in Prague, from 1373, has been for a long time quite unique with its certain renaissance problematics in its time. The same problems must be connected with those prefigurations that provided — later — the archetypes for the renaissance art. The monumental antique sculpture in Rome, a typical prototype of the Italian renaissance art must have influenced the Brothers of Kolozsvár in their work. This prefiguration is the sculptural group Dioscure of Monte Cavallo in Rome. Comparing the two works it is evident that the Brothers of Kolozsvár had seen the group. They might have gone to Rome at the time of king Lajos the Great's campaign to Naples in 1350. For the sculpting of the horse the group of figures of Monte Cavallo served for model and their interest was far more directed on its artistic representation than on the antiquity. The rearing horse of the Saint George's figure by the Brothers of Kolozsvár and

that of Leonardo can be deduced from a common source. The same analogies are valid in painting e. g. among the pictures of the Képes Krónika (Picture Chronicle). Beside the other prefigurations ascertained so far the miniaturist of the Chronicle very probably had seen the group of figures at Monte Cavallo. For the other and lost sculptural works of the Brothers of Kolozsvár, for the three standing king-figures the Italian antique sculptures, the bronze emperor-colossus of Barletta, the Marcus-Aurel figure beside the Lateran, as well as the three marble Emperors — still in view at the three corners of the Dioscure group at Monte Cavallo at that time — were of great inspiration. On the track of the campaign to Naples; Barletta, Naples, Capua, Rome, it is evident that they must have seen the sculptures the influence of which can be ascertained through the analysis of their work.

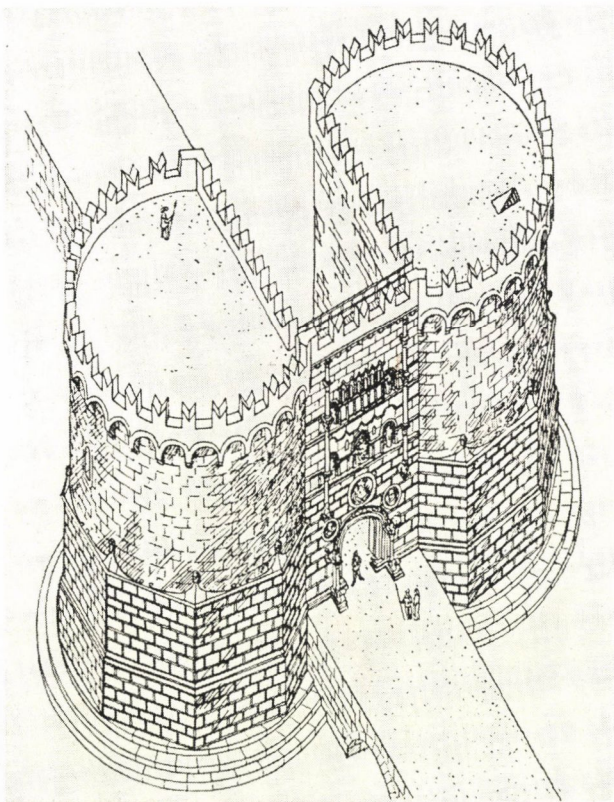
Edit Pogány-Balás

CAPUA KAPUJA. KÜKÜLLEI JÁNOS KRÓNIKÁJÁNAK MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FORRÁSÁRÓL

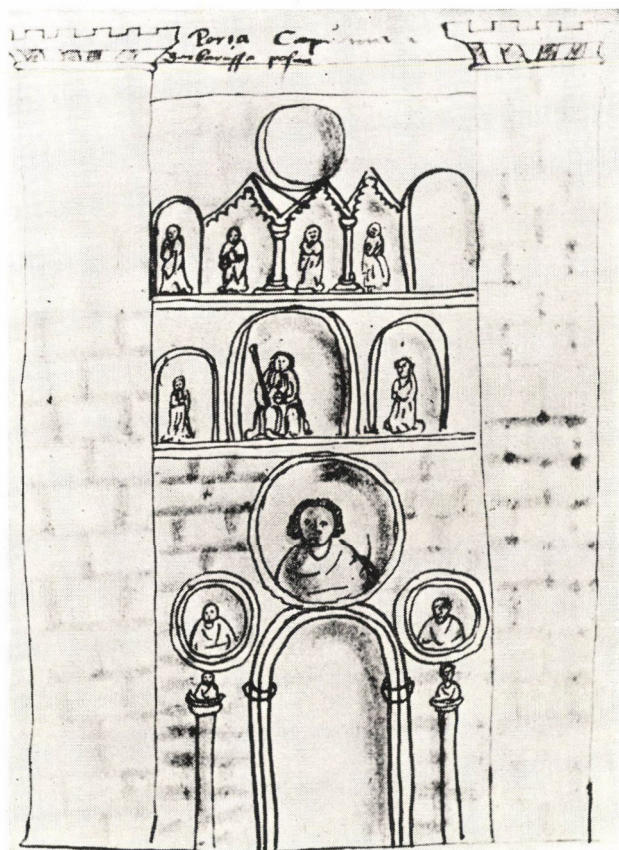
Kolozsvári Márton és György Szent György szobrával foglalkozva felmerült e korszak egyik legjelentősebb alakjával, Nagy Lajos király életrajzírójával, Küküllei Jánossal kapcsolatosan néhány probléma. . . . „Per civitatem Capuanam, in cuius porta est turris altissima ac solenni opera fabricata” . . . „és Capua városán át, melynek kapuján igen magas és gyönyörű munkával készült torony van. . . .”

Küküllei krónikája XXIII. fejezete utolsó mondatának néhány sora alapján mutattak rá a krónikával foglalkozó irodalomtörténészek, hogy némi művészet iránti érdeklődést is tanúsított, hogy érdekesnek látta felhívni a figyelmet Capua szép tornyára. [1] S éppen ennek alapján is határjelenségnek tekintik lovagság és humanizmus között. [2]

„Műve egyébként inkább a lovagkor, mintsem a reneszánsz szellemét sugározza” — írja Horváth János, de szerinte is a „humanizmus szellője” már megérintette Kükülleit. Olyan jellegzetességeket mutatnak ki benne, mely nem választható el a humanizmusától: „Küküllei járt Itáliában Anjou Lajos kíséretében. Lehetetlen, hogy



1. Capua, II. Frigyes kapuja (rekonstrukció)



2. Capua, II. Frigyes kapuja XVI. sz.-i rajz, Firenze

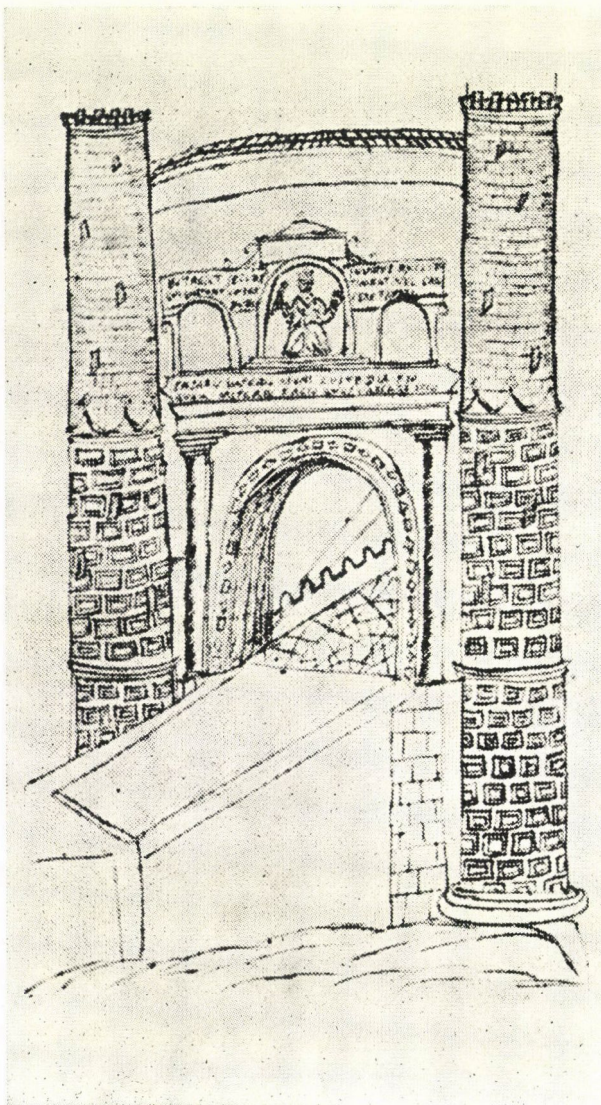
a szépség ne ragadta volna meg őt, aki meglátta Capua szép tornyát” — írja Kardos Tibor. [3]

A Kolozsvári Márton és György szobrász testvérpár művének elemzéséből kibontakozó útvonaltól pontosan egybeesik a Küküllei János krónikájában leírt útvonallal a második nápolyi hadjáratnak. Manfredonia, Bartetta, a Szent László ereklyetartó hermához és a szabadon álló királysobrokhoz nyújtott előkép révén, Nápoly, ahol láthatták az akkori olasz művészet emlékeit, s amiket Mária királyné készíttetett, köztük a magyar királyok Szent László, Istvánról készült falképeket, magának Mária királynénak a síremlékét. Rómában, ahol Küküllei azt jegyzi meg, hogy a pápák palotájában szálltak meg, s feljegyzi a scala santát s a Veronika kendőjének a megtekintését — láthatták a szobrász testvérek az éppen az ennek közelében, levő Marcus Aurelius bronz lovas szobrot, s nem messze onnan a márvány lovakat, a lófészekkel, s a márvány imperátor, uralkodó szobrokat. Küküllei ugyan ezekről nem tesz említést leírásában, de

kiemel egy képzőművészeti jelentőségű részletet, Capua városa kapujának nagyon magas és gyönyörű munkával díszített tornyát — ahogy írja. A képzőművészet iránti érdeklődése felkeltésében talán a környezetében levő művészeknek is lehetett szerepe, így a Képes Krónika miniátorának és a Kolozsvári terstvéreknek, azonban hogy éppen a capuai szép kapujának tornyát öröklítette meg, abban irodalmi forrása a döntő szerep.

Küküllei János krónikájában ez az egyetlen hely, ami művészet, képzőművészet iránti érdeklődésének nyomát mutatja. Itália nem egy városában járt, Nápolyban, Rómában is, ahol az akkori művészet eredményeit s az antik művészet emlékeit is láthatta, miért éppen ezt tartotta szükségesnek megemlíteni.

Vajon mi vagy ki hívhatta fel a figyelmét Capua szép tornyára? Milyen művészeti alkotásra vonatkozik ez a részlet? Capua városának kapuja a Volturno folyó fölött emelkedett, s a II. Frigyes-féle újjáéledő antik művészet egyik legérdekesebb emléke. II. Frigyes építtette 1235—39-ben, később lerombolták, s csak maradványaiban, szobortörödékekből, rajzokból és leírásokból ismeretes, mégpedig elsősorban Andreas Ungarus krónikájából, melyet Anjou Károly 1266-os Manfred feletti győzelmes hadjáratáról írt. Arról a hadjáratról, mely az Anjouk nápolyi uralmát megteremtette. Ennek egyik fejezete Capua városa kapujának leírása. Emile Bertaux[4]



3. Capua, II. Frigyes kapuja XVI. sz.-i rajz



4. II. Frigyes a capuai kaputoronyról. Capua Museo Campano

L'Art dans l'Italie méridionale c. művében írja, hogy a kegyes magyar királyok káplánja egy reneszánsz humanista kifejezésmódját alkalmazta műve erről szóló részében.

Küküllei Krónikája XXIII. fejezetének e néhány sora Capua kapujáról arra a művészetre vonatkozik, ami a nápolyi Anjou-művészetnek egyik összetevője lett, ahonnan jött Nagy Lajos apja, Anjou Károly Róbert. „Számos kíséreléssel az európai kultúrának abból a mészárosországból, Nápolyból jött, ahol a protoreneszánsz varázslatos virágokat termelt, ahol ezekben az években összegződött a II. Frigyes-féle újjáéledő antik művészet, az aragóniai lovagvilág, a provenç-i Anjou-turbadúrok ábrándjai, az arab világ szicíliai maradványai. Az európai kultúra e vörös izzásig hevített fókuszából érkezett a még gyermek Károly Róbert nagy kísérettel, akik közül nem egy emelkedett országos rangra. Otthont találtak katonának, lovagok, pénzemberek, de még művészek is. Ritka, amikor külső indíték ilyen erőteljes irányváltozást eredményez. A stagnáló nyugat-európai politikai, társadalmi és művészi fejlődés helyett Magyarország az akkor leghaladóbb társadalmi formációk hazája, Itália művészetét kezdte követni” — írja Gerevich László.[5] Az Anjou-művészet egyik összetevőjének, a II. Frigyes-féle újjáéledő antik művészetnek egyik legjellegzetesebb emlékére vonatkozik tehát Küküllei e sora, s egy magyar krónikáiról irodalmi műve ismeretének az alapján.

Andreas Ungarus krónikáját a legfontosabb forrásnak tekintik azok között a krónikák között, melyek Manfred tarentói hercegnek, Frigyes fiának Szicília megtartásáért vívott harcát adják elő.



5. Arnolfo di Cambio: Anjou Károly, Roma Palazzo dei Conservatori

Andreas Ungarus krónikáját Anjou Károly provence-i gróf győzelméről (Andreae Ungari Descriptio victoriae a Karole provinciae comite reportate) írott művét csak egyetlen kódex, a párizsi nr. 5912 Chart. s. XV. tartotta fenn. Ebből adta ki először Duchesne a Historiae Francorum Scriptores Paris 1649 V. kötetében. Második kiadása 1723-ban jelent meg: Graevius és Birmannus: Thesaurus antiquitatem Siciliae Tom. V.-ben. Budán is megjelent 1779-ben: In Opusculis figentibus script. et. Rer. Hing. o. I." A Monumenta Germanie Historica a XXVI. kötetben: Descriptio Victoriae a Karolo Provinciae comite reportate" címen. Andreas Ungarus krónikáját magyarra fordította Bodor József [6] 1916-ban a MGH XXVI. alapján.

András mester művének 39. fejezete szól Capua kapujáról: „De ponte Capuano, de turribus eius: et de ymagine Frederici, et de versiculis ibidem sculptis.

Hic et pons, in eius capite pater Manfredi Fridericus, cum quondam imperatorio statu gauderet, duas turres mire magnitudinis, fortitudinis et pulchritudinis, expensis in ea re hedificiis viginti milibus unciarum auri purissimi, construxit ibique suam ymaginem in eternum et

immortalem memoriam sculpi fecit, extensis brachiis duobusque digitis, quasi os tumide comminationis versiculos intonantem, quia etiam ibidem ad metum trans-euntium ac eorum quibus recitantur sunt consculpti.

Cesaris imperio regni concordia fio
Quam miseros facio quos variae scio
Intrent securi quiquerunt vivere puri
Infidus excludi timeat vel carcere trudi.” [7]

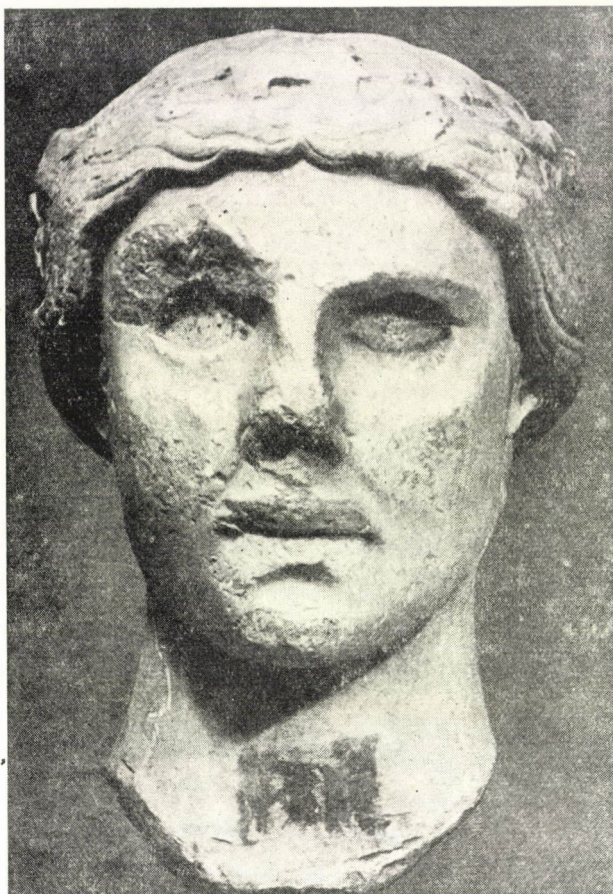
Bodor József fordításában: „Capua hídjáról, s annak tornyairól; Frigyes képéről és az arra vésett versekről.

Itt van egy híd, melynek elején, Frigyes, Manfréd atyja, amikor még császár volt, két csodálatos nagyságú, erős és szép tornyot építtetett, melynek építési költsége 20 000 uncia tiszta arany volt; erre örök és halhatatlan emlékül bevésette a képét kitárt karokkal és két nyitott ujjal, mintha büszkén a fenyegető verseket mondaná, melyek oda vannak vésvé az átmenőnek és azoknak félelmére, akiknek ez szól.” [8]

András mester művét IX. Lajos fiának, Alenconi Péternek ajánlotta. Műve, mely Nagy Lajos őseről, a nápolyi Anjou-ház megalapítójáról szól, ismert volt ezek szerint Küküllei előtt akár már Budán, akár a nápolyi hadjárat alkalmával került a kezébe. Küküllei János képzőművészeti érdeklődését irodalmi forrása világítja meg: az terelte figyelmét arra a képzőművészeti alkotásra, melyre kitért krónikájában, s mely az egyik



6. II. Frigyes feje



7. Női fej, a capuai kaputoronyról, Capua Museo Campano

legkorábbi képzőművészeti jellegű részlet a magyar, bár latin nyelvű irodalmi művekben.

A II. Frigyes capuai erődtítményéről szóló művét Willemssen[9] ugyanúgy Andreas Ungarus szavaival kezdi, mint általában mindenki, aki ezzel az emlékek foglalkozik.

A Volturno folyót egy római híd maradványa ívelte át, oda építette II. Frigyes azt az erődtítményt, melynek hűségese városát északról kellett védenie azon a ponton, ahol a Via Appia és Via Latina egyesülten léptek át a campaniai régió egyetlen folyóját. Ezt a monumentumot nevezték II. Frigyes regestrumai „hídkapunak” vagy „toronyok közötti ívnek”, megkülönböztetésül a városban épített castrumtól a folyó túlsó oldalán. András, a káplán, aki elkísérte Anjou Károlyt a hadjáratban Mandfréd ellen, a volturnói hidat nem tudja a torony nagyságának és erejének magasztalása nélkül említeni — írja E. Bertaux. A francia király-életrajzokat általában a király fiának ajánlották. Andreas Ungarus nem Károly fiának, a későbbi királynak, hanem unokaöccsének ajánlotta, aki szerepelt a kijelölt örökösök sorában az idő szerint mint a legidősebb. [10]

A capuai hídtoronyokat 1557-ben a földtől tízméternyi magasságra lerombolták a spanyol alkirály parancsára, aki nem volt más, mint Alba herceg. Ez a capuai kaputorony kváderkövekből volt építve, és szobrokkal díszítve, melyek közül Pietro della Vigna-é a legismertebb. Niccolò Pisano és Arnolfo di Cambio művészetét Kenneth John Conant[11] közvetlen összefüggésbe hozza II. Frigyes capuai kaputornyának szobordíszítésével. Arnolfo di Cambio I. Károlyról készült szobra is ezt mutatja. [12]

A nyolcszögletű, felül kerek, monumentális toronyok prototípusát Eugenio Battisti[13] a Cecilia Metella római síremlékében látja.

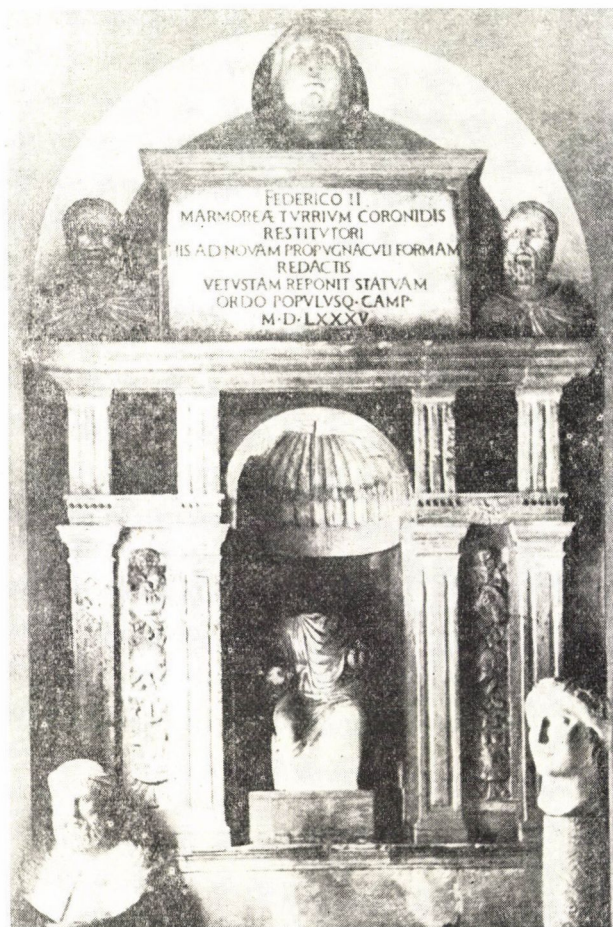
A hídkapu, mely ma csak maradványaiban maradt fenn, s melyet keletkezésének idejében egyaránt csodáltak és elítéltek, s két nyolcszögletű torony közötti ív díszítésének elrendezését a Maestas Domini-vel kapcsolatos összefüggésben taglalja Schrade.[14] A verset, mely fel van vésve a császár szobra alá, a császár mondja, de úgy beszél, mint az Úr az Utolsó ítéleten. II. Frigyes olyannak tűnik a kapu bejárata fölött, mint egy templom fölött a Világ Bírája, csak ő koronát visel, bár Krisztust is ábrázolták néha ilyen esetben koronával.

II. Frigyes ifjúként van ábrázolva, ez és a ruházat mutatja az antik plasztika hatását a császár alakjára.

A császár alatti női fej, melyet a Justitia imperialis megszemélyesítőjének vélték, az antik művészet hatását a legnagyobbabban mutatja. A női fejnek antik kolosszus alakok dimenziója van.

A Chastel[15] a Capua kapuján levő szobrászati díszítésnél a római stílus visszatérési szándékának indikálódását látja, de egyúttal utal a barletti kolosszus hatására, melyet a velenceiek ebben a században vittek el Konstantinápolyból és helyeztek el Barlettában. Itt felmerül, hogy a római Constantin imperátor figurák (és az ültő márvány kolosszus Constantin szobor is) hatással voltak a szobrászati díszítésre, melyek akkoriban a római Monte Cavallo-i Dioszkurok szoborcsoportjának talapzata sarkain voltak felállítva, s melyeket összevetve a capuai szobordíszekkel, hasonlatosságot találunk köztük. A II. Frigyes szobor fejének, arcának ábrázolásában, melyről megállapítják általában, hogy eszményesített, idealizált ifjú arcotípust ábrázol, a Monte Cavallo-i Dioszkurok ifjú alakjainak az arca tűnik fel.

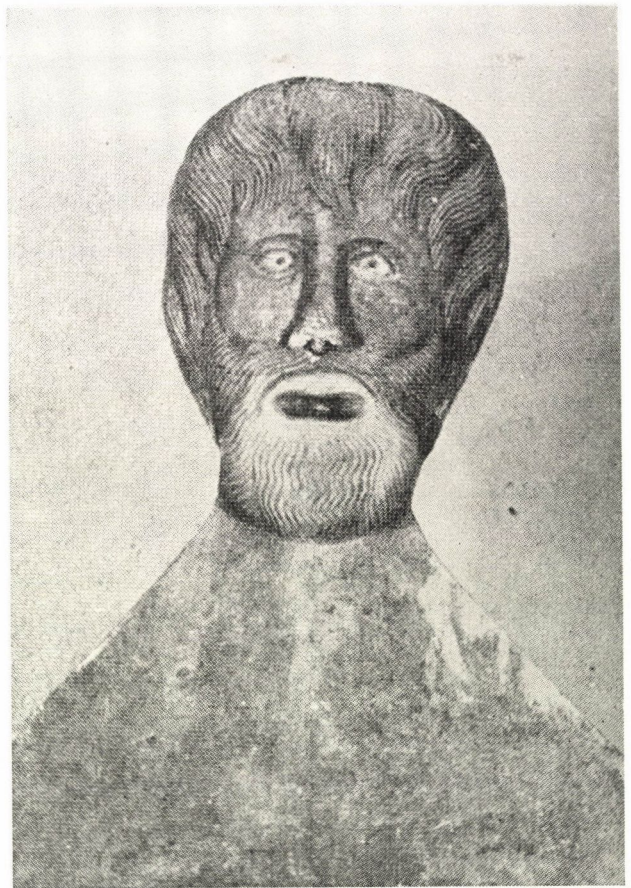
Ezt a különös, antikot felelevenítő, Pisano és Arnolfini di Cambio művészetének alapjául szolgáló monumentális



8. Capuai kaputorony maradványai, Capua Museo Campano



9. Capuai kaputoronyról, Capua Museo Campano
 10. Capuai kaputoronyról, Capua Museo Campano
 11. Capuai kaputoronyról, Capua Museo Campano
 12. Capuai kaputoronyról, Capua Museo Campano





13. Pierre d'Alençon (Gaignières-gyűjtemény) Cab. Est. Paris

és furcsa remekművet jelenti Küküllei János krónikájának Capua kapujára való utalása.

Andreas Ungarus krónikája hívta fel erre Küküllei figyelmét. A két szövegrész között teljesen pontos meg egyezés található — ez Kükülleinek egy eddig nem ismert irodalmi forrását is megvilágítja. Egy ismeretlen irodalmi forrással a történészek és irodalomtörténészek számolnak Küküllei művénel. Mályusz Elemér írja Kükülleiről: „Műve életrajz, önálló munkának szánva, nem a gesta folytatásának, bár erre utal egy alkalommal. Maga a műfaj jól ismert a középkori történetírásban, oly kitűnő alkotások, mint a Vita Karoli Magni imperatoris Einhardt-tól, vagy a Vita Cuonradi Vipotól tették népszerűvé. Apródot valószínűleg Guillelmus de Nangis-nak, a St. Denis-i bencés apátnak IX. Lajos francia királyról (†1270) írott életrajza ösztönözte, hogy önálló munkában örökítse meg királyának tetteit. IX. Lajos testvére volt I. Károlynak, a nápolyi-magyar Anjou-ház megalapítójának, a róla szóló életrajz tehát ismert lehetett Budán.” [16]



14. Pierre d'Alençon szobra Saint Louis de Poissyból

Nemcsak IX. Lajosról írt életrajz lehetett ismert Budán, hanem magának az Anjou-ház megalapítójának, I. Károlynak az életrajza is, melyet Andreas Ungarus írt meg, ezt azonban eddig még nem hozta kapcsolatba sem a történelemírás, sem az irodalomtörténetírás Kükülleivel.

Mályusz hivatkozik Trencsényi-Waldapfel Imre: Küküllei János és névtelen minorita c. művére, melyben azt írja Trencsényi-Waldapfel: „IX. Lajosnak, ki I. Károly, az Anjou-ház alapítójának testvére volt — egy előttünk ismeretlen életrajza volt Guillelmus forrása és Küküllei mintája egyszerre.”

Andreas Ungarus krónikája éppen ennek az I. Károlynak, a nápolyi-magyar Anjou-ház megalapítójának életrajza.

A Capua kaputornyáról szóló sorai Kükülleinek, melyek az első magyar képzőművészeti vonatkozású írások sorába tartoznak, rávilágítanak egy, az ő korában még nagy hatású művészetre, az Anjou-kori művészet egyik összetevőjére, s egyúttal Kükülleinek egy eddig ismeretlen latin nyelvű, magyar irodalmi forrásához is elvezetnek. [17]



16. Aragoniai Izabella síremléke. Cosenza (részlet)

J E G Y Z E T E K

1 Horváth János: Az irodalmi műveltség megoszlása. Magyar humanizmus. 1936. 29. o.; Horváth J. mutatott rá Küküllei művészeti érdeklődésére, ebben is egyik példáját látta annak, hogy a „humanizmus szellője” megérintette Kükülleit.

2 Horváth J. i. m. 26–29. o.; — ezt vitatja Trencsényi-Waldapfel Imre Horváth J. könyvéről írt ismertetőjében: Magyarságtudomány. 1936. 192. o.; és Trencsényi-Waldapfel I.: Küküllei János és a Névtelen Minorita krónikája. Budapest. 1960. bevezető tanulmányában.

3 Kardos Tibor: A magyarországi humanizmus kora. Bp. 1955. 77. o.

4 Emile Bertaux: L'Art dans l'Italie méridionale. Paris. 1909. I. k. 713. o.: „Par les pensées qu'elle exprimait, comme par les images dont elles s'est parée, la porte triomphale de Capoue était en son temps une nouveauté presque scandaleuse. Aucun symbole chrétien ne sanctifiait les monuments qui regardait dans la direction de Roma. L'apothéose, par une surprise audace, prenait les attitudes d'un Jugement dernier. Au milieu trône l'arbitre de tout un empire: à la droite du souverain, Pietro della Vigna regarde les élus; à sa gauche, l'autre ministre regarde les réprouvés. A côté des portraits de vivant grandis à une taille surhumaine, les passant voyaient des têtes de génies antiques, un dieu sans nom, une ville personnifiée et presque divinisée. Les souvenirs de paganisme concouraient au triomphe de l'empereur. Ce monument de terreur et de gloire n'a jamais été mieux jugé que par le chroniqueur André le Hongrois au temps de Charles d'Anjou.

Pour parler de l'image de l'empereur, de cette image que Frédéric II avait fait sculpter pour assurer à son nom l'immortalité — le chapelain des pieux rois de Hongrie a employé le langage d'un humaniste de la Renaissance.”

5 A magyarországi művészet története. Bp. IV. kiad. 1970. Gerevich László: A gótika korának művészete. 121. o.

6 Bodor József: Andreas Ungarus krónikája. Temesvár. 1916.; Irodalom: Toldy F.: A magyar nemzeti irodalom története. Pest. 1851. I. 83. o.; Pauer János: Az egyházi rend érdemei Magyarország történetében. Székesfehérvár. 1847.; Szinnyei J.: Magyar írók élete és művei. I. k. 162. l.; Gulyás P.: Magyar írók élete és munkái. Bp. 1939. I. 544. o.

7 MGH. XXVI. 571. l.

8 Bodor i. m.

9 Carl A. Willemssen: Kaiser Friedrichs II. Triumphator zu Capua. Ein Denkmal Hohenstaufischer Kunst in Süditalien. Wiesbaden. 1959. 42. o.

10 Bertaux i. m. 788. o.

11 Kenneth John Conant: Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200. 224. o.

12 John White: Art and Architecture in Italy 1250–1400. 44. o.

13 Eugenio Battisti: Rinascimento e barocco. 1960. 26. o.

14 Herbert Schrade: Das romanische Malerei. Köln. 1963. 27. o.



15. Robert de Clermont. Cabinet des Estampes. Paris

15 Adbré Chastel: Les arts de l'Italie. Paris. 1963. 83. o.

16 Mályusz E.: A Thuróczy-krónika és forrásai. 1967. Bp.

17 A capuai kapu szoborműveinek hatása a budai várban nemrég előkerült szobroknál is megmutatkozik. Ezzel kapcsolatban még egy délitáliei magyar vonatkozású 1275-ös emlékműre is felhívjuk a figyelmet: Árpádházi Jolánta leányának Aragoniai Izabella szobrára, aki III. Fülöp francia király felesége és II. Endre király unokája volt. Calabriában, Cosenzaban 1271-ben lovasbaleseti halála helyén, halotti maszk alapján örökítette meg francia szobrász.

Izabella arca erős realizmusa következtében az Árpád-ház családi jellegének tanulmányozásához is adalékot nyújthat.

* E tanulmány a „Kolozsvári Márton és György Szent György szobrának antik előképéről” előadásom részeként elhangzott 1971-ben a M. Régészeti és Művészettörténeti Társulat júniusi ülésén. Közzétéve az 1972-ben készített „Római szoborművek hatása a reneszánsz nagy mestereire” c. kandidátusi disszertációm második excursusában (214–232 old.). Található MTA kéziratár, Szépművészeti Múzeum könyvtár.

Pogány-Balás Edit

SUMMARY

The Gate of Capua. Art-historical source of János of Kükülle's chronicle

Treating the chronicle on the life of King Lajos of the House of Anjou by János of Kükülle, literary historians emphasize — on the basis of the last sentence . . . „per civitatem Capuanam, in cuius porta est turris altissima ac solenni opere fabricata” . . . — the author's interest for art. The question is, who directed Kükülle's attention to the beautiful tower of Capua? Why did he find it necessary to mention just this one and with which artistic work is the sentence connected? The towngate of Capua towered over the river Volturno as one of the most forceful relic of the revived archaized art in the reign of King Frederick II. Its most powerful description came down to us in the chronicle of Andreas Ungarus, written about the victorious battle of Charles of the

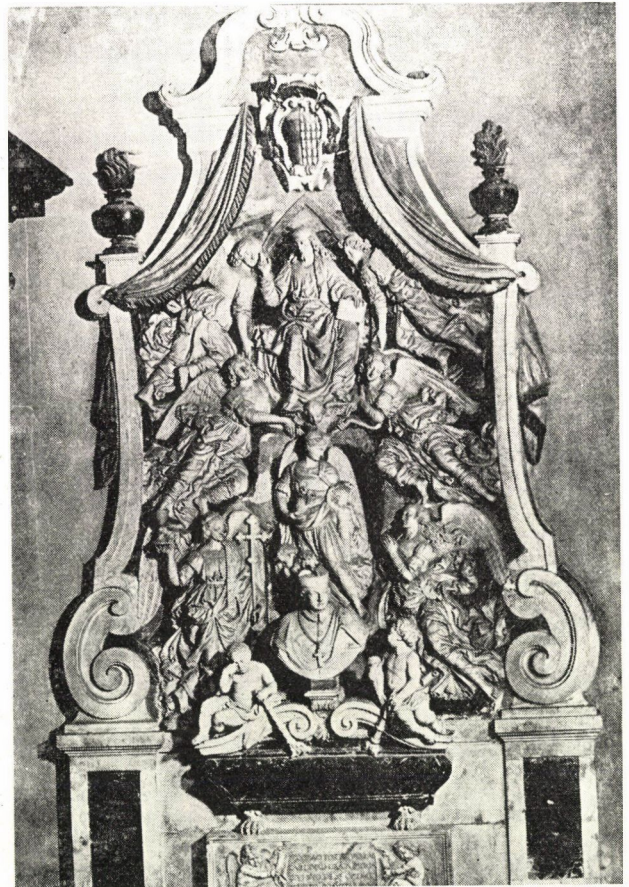
House of Anjou against Manfred in 1266. One of its chapter gives a description of the towngate of Capua. Through text-analogues we can state that János of Kükülle had known Andreas Ungarus' work, written about King Lajos the Great's ancestor, the founder of the House of Anjou of Naples. Beside the literary source János of Kükülle's artistic attention was directed to this masterpiece when he had seen it. In 1350 he took part in the campaign of Naples, gives an account of the route and makes allusions to the beauty of this relic. Like this his writing — together with Andreas Ungarus' works — is the earliest Hungarian work on art written in Latin.

Edit Pogány-Balás

Andrea del Verrocchio életrajzában írja Giorgio Vasari: „Fece anco due teste di metallo, una d'Alessandro Magno in profilo, l'altra d'un Dario a suo capriccio, pur di mezzo rilievo, e ciascuna da per sè, variando l'un dall'altro ne' cimieri, nell'armadure et in ogni cosa. Le quali amendue furono mandate dal Magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici al re Mattia Corvino in Ungheria, con molte altre cose, come si dirà al luogo suo.” [1] E domborművek problémája a Verrocchio-oeuvre tudománytörténetében vagy száz esztendeje tartó vitákat és ugyan-csak vagy száz tételre tehető bibliográfiát idézett elő. A szakirodalom nagyrésze a stilsztikai kérdésekkel, így az elvesztettnek tartott eredeti műveket fenntartó reneszánsz másolatok és változatok attribúálásának és datálásának problémáival foglalkozott. Még az ikonológiai kutatások fellendülése óta is csupán néhány szakíró érintette a reliefek tematikájával kapcsolatos kérdések körét és senki sem akadt, aki a művek programjának vagy mecénatúrájának behatóbb vizsgálatára vállalkozott volna. [2] Ha alaposabban és mélyebben vesszük szemügyre ezt a komplex problémát és továbblépünk a sajátos stilsztikai vagy akár ikonológiai kutatások szerte ágazó útján, úgy nemcsak az itáliai quattrocento szobrászatának, hanem a magyarországi reneszánsz művészetének is lényeges dolgaiba hatolhatunk bele. E vizsgálódások éppen nem utolsósorban magának a verrocchio-i életműnek a szempontjából is jelentősek, mert tisztázni hivatottak a domborművek keletkezésének körülményeit és helyükre teszik azokat az életpálya utolsó nagyszerű korszakának kronológiájában.

Az idézett Vasari passzusban említett domborművekkel kapcsolatba hozott reliefek közül a Verrocchio stúdiomok több tekintélyes specialistája kettőt tart a mester vagy műhelye eredeti alkotásának. De mielőtt ezekre — és a többiekre, a reneszánsz másolatokra és változatokra — rátérnénk, egy jelentős kérdést kell megválaszolnunk: ez az eredeti domborművek materiájának tisztázása. Mert míg Vasari bronzról szól, addig mindkét ránk maradt említett dombormű viszont márványból van, és hozzátehetjük, hogy a reneszánsz variánsok sem bronzból készültek, hanem stukkók vagy terrakották. A Verrocchio-attribúció ellen hadakozó kutatóknak ezt az érvelését a mellette kardoskodók azzal cáfolták meg, hogy Vasari sokszor tévedett a műtárgyak materiájának meghatározásában, különösképpen olyankor, amikor nem az eredeti alkotások autopsziája alapján írt. Ez utóbbi vélemény egy frappáns analógiával erősíthetjük meg: a nagy Biográfus imádott mesterének, Michelangelónak egy ifjúkori főművét a márványból faragott bruges-i Madonnát is bronzból öntöttnek mondja, és tévedésének forrása teljesen hasonló. [3] Ahogyan a Michelangelo-mű készülete után azonnal útra kelt Flandriába, ugyanúgy a Verrocchio-művek is hamarosan elindultak Magyarországra. Így nemhogy Vasari nem láthatta őket, hanem még a firenzei helyi hagyomány sem őrizhette meg hiteles emléküket. Nem hanyagolható el továbbá az a megfontolás sem, hogy Verrocchio érc-szobrászatának remekművei a historiográfiában sokáig erősen homályba borították az immár egyenértékűnek tartott márványszobrászatának és terrakotta-plasztikájának ragyogó alkotásait. Hozzá-

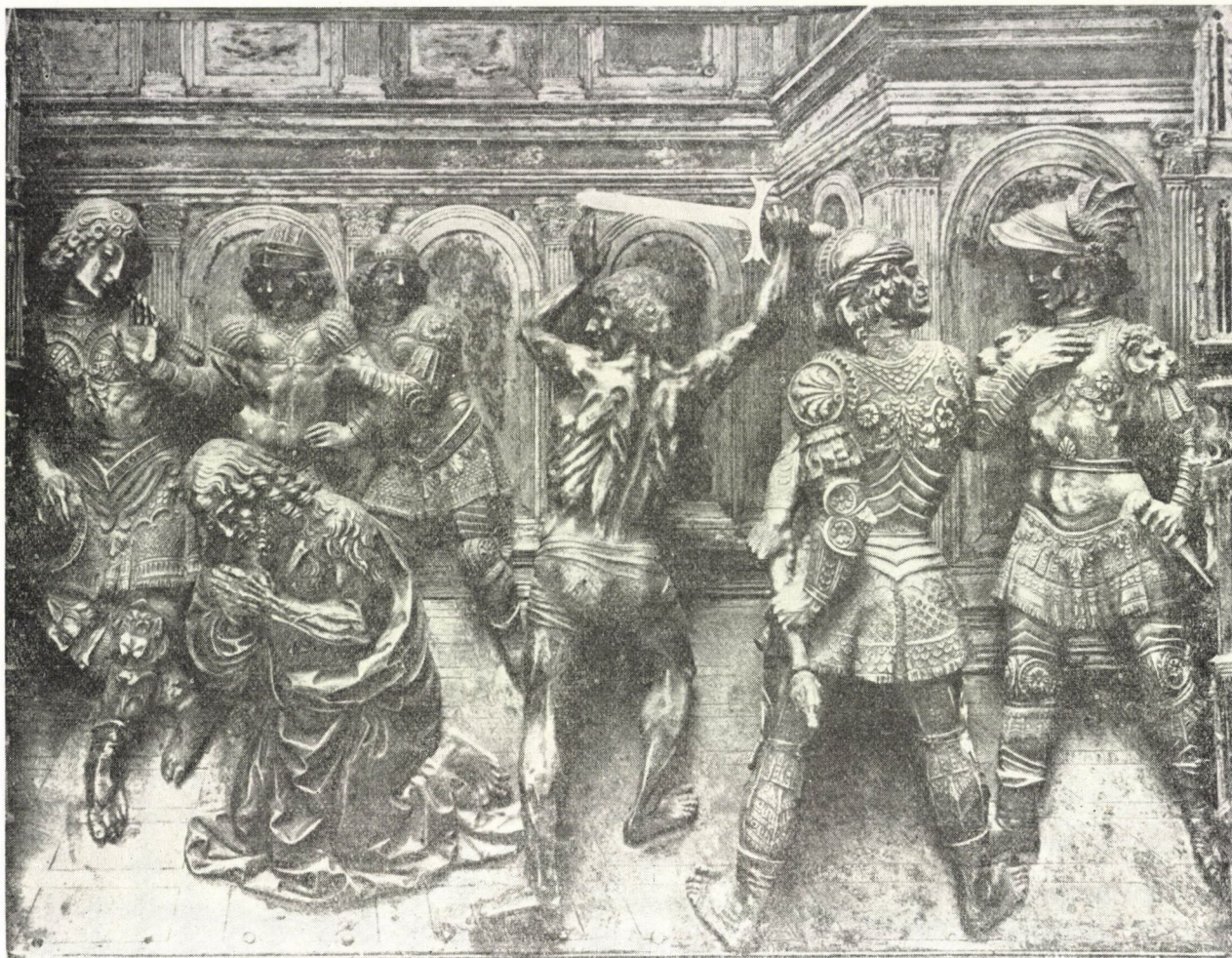
tehetjük, hogy ez áll különösképpen a hetvenes és nyolcvanas évekre, vessük össze csak csupán a velencei campon eredeti szépségében magasodó Colleoni irodalmát a pistoiai domban hányatott sorsáról tanúskodó Forteguerri-kenotáfium (1. kép) bibliográfiájával. Idevág az a körülmény, hogy a szóban forgó domborműveket éppen a formai sajátosságok aspektusából vizsgáló kutatók — ezúttal nem vetvén meg egyes részletek vonatkozásában az ikonográfia segítő kezét sem — elsősorban azokkal az analógiákkal —, a Battistero ezüst oltárának Keresztelő Szent János lefejezését ábrázoló domborművével, (5. kép) és magával a bronz Colleonival, — hasonlították össze. Végre fel kell hívnunk a figyelmet egy jelentős műfaj-történeti problémára is. A quattrocento szobrászatának fejlődése folyamán az épületszobrászat monumentális együtteséből egy új intim funkciójú műfaj vált ki, és az



1. Verrocchio: Niccolo Forteguerri bíboros kenotáfiuma. Pistoia, Duomo







4. Verrocchio: Keresztelő Szent János lefejezése. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

önálló művészeti alkotásnak egy új típusa keletkezett: ez a profil mellképreliet. Noha eredete nyilván a bronz-medáliák profiljaira vezethető vissza, mégis ez a műfaj nem — hogy Vasari szavával éljünk — „metallo”-ban, hanem kőben, márványban, gipszben, terrakottában virágozott fel mind a négyszögletes, mind a tondó-formátumban. Szépen követhető a műfaj útja Sigismondo Malatesta Pisanello-érmeitől [4] a Tempio Malatestiano-nak még az épületszobrászati együttesben megjelenő, ám tőle már független érvényesülésre törekvő portré-domborművein keresztül. [5] A Gian Cristoforo Romano-nak tulajdonított Federigo da Montefeltro- és Francesco Sforza-reliefek, a Sperandionak és Vanuzzinak tulajdonított Giovanni Bentivoglio-reliefek szolgálhatnak további példaként, — noha ezek éppen az éremművészetben jeleskedő szobrászok művei, mégsem bronzból készültek. [6] Magában Firenzében és maga Lorenzo il Magnifico is márványba faragtatta Benedetto da Maianoval a Santa Maria del Fioreban azt a nevezetes Giotto-tondót, amelyet Angelo Poliziano látott el híres felirátával. [7] A profán profilrelievők quattrocentóban kibontakozott műfaja valóban stilisztikai és ikonológiai szempontból egyaránt alapos és részletes feldolgozást érdemelne és úgy véljük, hogy éppen nem túlzás, ha a falképek portréiből kialakult táblakép portrék fejlődésének analóg processzusára utalunk. Tisztázottnak tekintjük eképpen a Vasaritól említett Verrocchio-eredetiek márványból készültét.

Rendet kell immár teremtenünk a Vasari-passzussal kapcsolatba hozott és a világ számos múzeumába szét-

szóródott reneszánsz reliefeknek a kutatástól eléggé összekuszált sorában. A domborművek attribulásainak és datálásainak végletes szélsőségeire csupán azt a példát említjük, hogy akad közöttük olyan is, amelyet komoly kutatók hol nem is Verrocchio, hanem nagy tanítványa, Leonardo eredeti művének, hol egyszerűen modern imitációnak tartottak. Ami már most a Verrocchio- és Leonardo-oeuvre korrelációjának a szóban forgó domborművek problematikájára is rávetülő kérdéskörét illeti, ennek taglalásától ezúttal el kell tekintenünk, és csak két észrevételt kívánunk a problematika idevágó hipotéziseivel kapcsolatban tenni. Kétségtelen, hogy Leonardonak az „Öreg és ifjú” félalakját szembeállító rajza a verrocchio domborművek visszfényét tükrözi, továbbá, hogy Leonardonak a „Sisakos-páncélos harcos” mellkép-profilját ábrázoló rajza az egyik eredeti Verrocchio-relief közvetlen hatása alatt készült. [8] A későbbiekben kifejtendőek eléggé megalapozzák ezt a véleményünket. Minden reneszánsz kópia és variáns részletes elemzésére sincs ezúttal módunk, és csak az eredetinek tartható verrocchio művek és az eredetiek hiteles rekonstrukciójára legalkalmasabbnak tűnő reneszánsz művek kérdéseivel foglalkozunk.

Mindenekelőtt meg kell állapítanunk, hogy Verrocchio bottegájából nem két, hanem négy olyan dombormű került ki, amelyek a Vasari passzusával közvetlen kap-

2. Verrocchio(?): Alexandros. Washington, National Gallery of Art

3. Verrocchio után Giovanni della Robbia műhelye:
Dareios. Berlin, Staatliche Museen

csolatban állottak. Nemcsak Alexandrost, a makedon királyt és Dareioszt, a perzsák uralkodóját mintázták meg, hanem Scipiót a rómaiak és Hannibált a punok híres hadvezéreit is, mint ahogyan erről két dombormű feliratai tesznek tanúságot. Lássuk már most magukat a reliefeket. Az Alexandros egyetlen példányban, méghozzá nagy valószínűség szerint, eredeti Verrocchio-műben maradt fenn, ez a washingtoni National Gallery of Art márvány-domborműve (2. kép). Jelenlegi helyére a New-York-i Strauss-gyűjteményből került, oda a párizsi Seligmann-féle műkereskedésből jutott. Egy egyelőre nem ellenőrzött értesülés szerint a francia műkereskedelemben századunk húszas éveiben magyarországi arisztokrata birtokból került: a további kutatás fontos feladata lenne ennek a hírnek utánajárni és a hazai és külföldi nyomozás útján a provenienciát tisztázását megoldani. A Dareios egyetlen reneszánsz kópiában, a Robbia-bottega Giovanni della Robbia-féle periódusában készült mázas terrakottában maradt fenn, ez a berlini Staatliche Museenba került (3. kép). A Scipio, újból csak nagy valószínűség szerint, a Verrocchio-műhely eredeti munkája, márvány-dombormű, a párizsi Louvre-ban van, felirata antikizáló humanista dedikációs formula: „P. Scipioni” (5. kép). A párizsi Scipioról készült egy reneszánsz stukkó-dombormű a londoni Victoria and Albert-Museum-ban (6. kép) és a Robbia-műhely egy mázas terrakotta-tondója a wien-i Kunsthistorisches Museum-ban (7. kép). A Hannibál egyetlen reneszánsz kópiában, a Robbia-műhely mázas terrakotta-tondójában maradt fenn, ez a lisboai Museo Nacional de Arte Antiga-ba került, felirata — régebbi fényképen még láthatóan — ugyancsak

dedikációs formulájú: „Annibali” [9] (8. kép). De nem a két felirat az, ami a kettő helyett négy különböző dombormű készült mellett döntő módon tanúságot tesz, hanem maguknak a reliefeknek világosan szétkülönböztesíthető figurális kompozíciója. Noha mind Alexandros, mind Scipio sisakos-páncélos ifjú férfiak, és mind Dareios, mind Hannibál ugyancsak sisakos-páncélos idősebb férfiak, e típusok sajátos individuális színezete más és más. Különbözők az arcvonások, eltérnek egymástól a sisakok és a mellvérték, mások a hadi díszek emblématisztikus elemei is. De a legdöntőbb különbség a fejek és a testek kompozicionális beállításában mutatkozik: Alexandros és Dareios inkább felemelik fejüket és kidülsztik a mellüket, Scipio és Hannibál pedig kissé előre hajlanak. Ha a fiziognómiáknak a változatokból csupán viszonylagosan érzékelhető expresszív tartalmait jellemezni kívánunk, úgy Alexandrosra a büszke, Dareiosra a szigorú, Scipióra a gondolkodó, Hannibálra a figyelő jelzők látszanának a legillőbbeknek. És tegyük hozzá: az ókori históriából és a középkori mondavilágból ezeknek a héroszi figuráknak a humanizmusra és a reneszánszra átöröklődött karakterei ezeknek a tulajdonságoknak a hagyományait hordozták.

Négyen voltak tehát az „egymással szembesített hadvezérek”. [10] A „capitani affrontati” kettőseinek ikonológiai típusa az „uomini famosi” vagy másképpen „uomini illustri” sorozatának ikonológiai típusából vált ki, és a quattrocento művészetében legelőbb a Scipio–Hannibal ellentétpárban látszik felbukkanni. Mint ősré, arra az ugyancsak Vasaritól a Beato Angelico életrajzban említett esetre szokás hivatkozni. [11] melyben a biográfus a Biblioteca Marciana Silius Italicus-kódexének miniatúráit írja le és részletesen taglalja azt a két paginát, ahol a két hadvezér alakja egymással szemben megjelenik. „Scipione. . giovane. . guarda con ferocità inesti-



5. Verrocchio műhelye (?): Scipio. Paris, Louvre



6. Verrocchio műhelye (?): Scipio. London, Victoria and Albert Museum



7. Verrocchio után Robbia-műhely: Scipio. Wien, Kunsthistorisches Museum



8. Verrocchio után Robbia-műhely: Hannibal. Lisboa. Museo Nacional de Arte Antiga

mabile Annibale. .di età di anni trentasei in circa. . . adirato e stizzoso, e guarda ancor. . . fisso. . .” Vasari tévesen attribuíja a miniatúrákat Attavantenak, ám az kétségtelen, hogy az egész kódex firenzei mesterek műve és az ötvenes évekre datálható.[12] A „capitani affrontati” másik ellentétpárja, az Alexandros—Dareios viszont eddigi ismereteink szerint éppen a Verrocchio-vita szóban forgó passzusában tűnik fel legelőbb. A Verrocchio-művek kópiáin és variánsain kívül azután újra meg újra megjelenik az ikonológiai típus a quattrocento és cinquecento firenzei imagerie-jában, niellókban és a grafikában is.[13]

Dívtos dolog volt a humanizmus irodalmában és a reneszánsz művészetében az antik világ hőszainak szóban és képen testet öltő felidézése. Írók és művészek a hajdani uralkodók nagyságát, tetteit és erényeit mintegy modellként állították a saját koruk államférfiai és hadvezérei elé, — így tettek eleget mecénásaik feléjük forduló igényeinek. Alexandros és Scipio egyaránt nemcsak mint diadalmas hadvezérek, hanem úgy is mint a görög és a római kultúra virágzásának hathatós előmozdítói is példaképek lettek az új korszak fejedelmei számára. A Scipio—Hannibál kontraszt a humanizmus irodalmában Petrarca Africájával vette kezdetét, és a Scipio-kultusz azóta lendült fel igazán, hogy Poggio Bracciolini Sankt-Gallenban felfedezte Silius Italicus De Secundo Bello Punicojának kódexét. Az Alexandros—Dareios kontrasztjának és az Alexandros kultuszának nem is volt szüksége arra, hogy megvárja a humanizmus irodalmának ébredését: a középkor hellenisztikus eredetű Nagy Sándor-regénye és a keresztény ikonográfia Nagy Sándor-motívumai — mindenekelőtt a hübrisz-példázatként fel-felbukkanó sikertelen ürrepülés ábrázolásai —, készen kínálták a hagyományt.[14] De a mítikus hős helyébe az antik auktorok stúdiuma révén a történelem monarchája lépett. A historikusok közül elsősorban Curtius Rufus Historia Alexandri Magnijá, ez a már korábban is kedvelt mű állt a filológus tanulmányok középpontjában. Minden fontos könyvtárban megvoltak Silius Italicus és Curtius Rufus műveinek kéziratai, mindenekelőtt a hajdani elődök dicsőségéről álmodó uralkodók gyarapodó udvari könyvtáraiban.

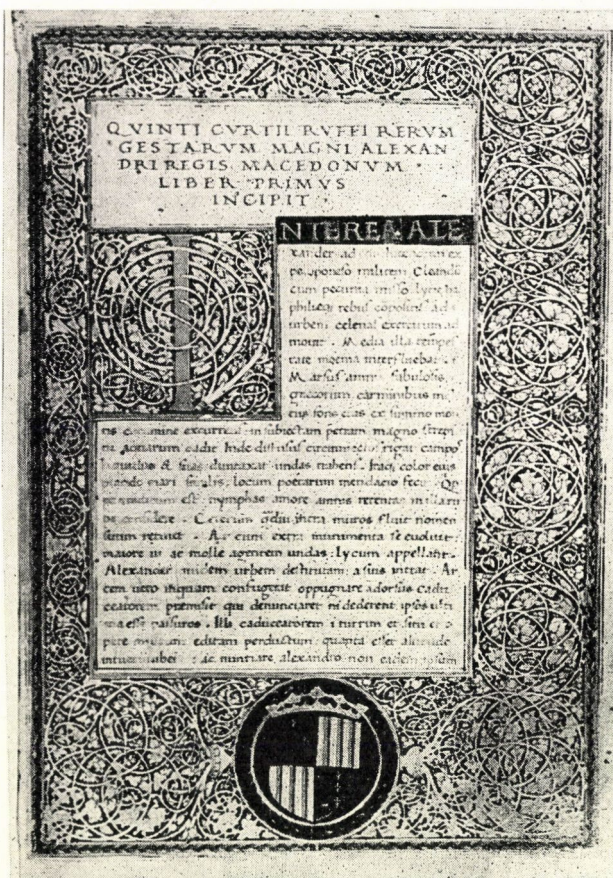
Így volt ez az Itálián kívüli reneszánsz legnagyobb humanista könyvtárában, Mátyás király budai várpalotájának Biblioteca Corvinianájában is. A jelenleg ismeretes állományban két Curtius Rufus kódex (9. kép) és egy Silius Italicus-kódex (10. kép) maradt ránk és hi-

rünk van egy eltűnt Silius Italicus-ikunábulumról is.[15] Sőt Mátyás sajátos szimpátiája is ismeretes mindkét auktor iránt. Már bibliofilijának korai korszakában, 1471-ben eképpen köszöni meg Pomponius Laetusnak a kiváló humanista által kinyomatott és néki megküldött Silius ediciót: „Siliumque Italicum. . . his diebus sepius iam revolverimus, placuit namque et in juvenia nostra Silius, et nunc, dum nos quoque bellis occupamur, placet eo magis, quod bella canat et ipse. . .”[16] Később egy bergamói, majd egy bolognai humanista emlegeti, hogy a magyar király otthon békében és háborúban táborban egyaránt folyton olvasott, és hogy többek között „Quotiens in ipsius pulvinaribus inventus est Livius. . . quotiens Curtius?”[17] Noha igen csak hagyományos toposz a literátus fejedelmek párnái alatt melengetett olvasmányok emlegetése, mégis a mi esetünkben az sem közömbös dolog, hogy ezt először a nagy biográfus ös Plutarchos éppen Nagy Sándorról említette, és az sem, hogy a cinquecentóban Baldassare Castiglione fogja azt írni, hogy éppen Alexandros tartotta ágya fejénél Homéroszt és éppen Scipio nem adta ki sosem kezéből Xenophont. Magának a budai humanista körnek a számára ezután már valóban csak egy lépés kellett, hogy megszátaló írásaikban mecénásukat ök is a nagy antik modellekhez, elsősorban Alexandroshoz, másodsorban Scipióhoz hasonlítsák.[18] Élükön ebben is az udvar hivatalos historikusa, Antonio Bonfini járt. Hermogenesfordításának dedikációjában Mátyást mind az „actio”, mind a „contemplatio” dolgaiban Nagy Sándorhoz hasonlítja, „cuius magnanimitatem et gloriam a pueritia semper aemulari contendisti, aequare et superare videaris”. Még testi mivoltukat is összeveti, „nimirum te illi consimilem natura finxit”, megjegyezvén, hogy „statura namque corporis utrique mediocris”. Végre emelkedett szavakban foglalja össze a nagy párhuzam aktuális lényegét: a világ teremtője „ne talem principem post secula nisi ad christianae reipublicae salutem revocasset”, — azaz Mátyás mint Alexandros reinkarnációja nem más, mint a jelenvaló világ hivatott védelmezője. Bonfini szövegének végén azután Scipio is megjelenik, mert dedikációjának célját abban látja, hogy aképpen őrizze meg majdan az ő nevét az uralkodó dicsősége, ahogyan Enniusét az a hadvezér, aki a költőnek róla írott művét annak idején az utókorra átmentette.[19] Kétségtelen, egyre visszatérő fordulat a későközépkori és a korareneszánsz íróinak nyelvezetében, hogy az új centrális hatalom realizálására törő feudális monarchiák uralkodóit Nagy

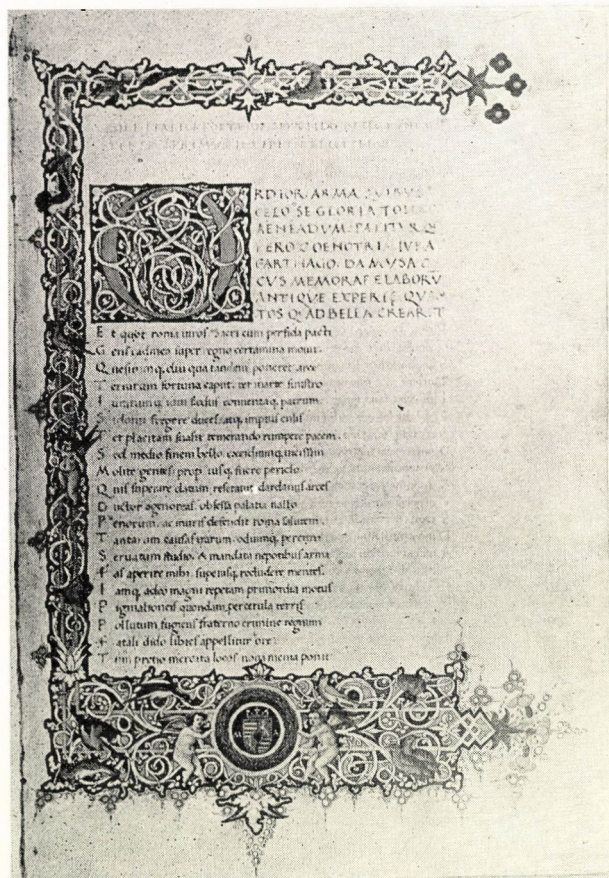
Sándorhoz hasonlítják, elég csupán Merész Károlynak, a burgundiai hercegnek és udvarának alexandrosi ábrándjaira emlékeztetnünk. [20] De Korvin Mátyás esetében a budai humanisták körében a párhuzam aktualitásának felette konkrét tartalma volt: a magyar királynak az a hivatása, hogy mint a makedón uralkodó egykor a perzsák ellen, úgy ő most az egyre nyugatabbra törő török veszedelem ellen védelmezze meg diadalmasan az európai kultúrát.

De — ez a mi szempontunkból a lényeges dolog — ez a gondolat nem Magyarországon, hanem éppen Itáliában tűnt fel legelőbb az európai humanizmus eszmei horizontján. Már Mátyás uralkodásának legelején, 1464-ben, első sikeres hadjáratának hatására Antonio Costanzi fanoi humanista, Janus Pannoniushoz hasonlóan a ferrarai Guarino-iskola neveltje, az ifjú királyt atyjának, a nagy törökverő Hunyadi Jánosnak példájával igyekszik serkenteni a török elleni harc folytatására. Panaszosan sorolja elő az európai nemzetek, közöttük az olaszok közömbösségét és kiemeli, hogy csak a magyar, a „gens tua nunc Turcos sanguinolenta petit”. Tudatában van saját költészete gyengeségének, hogy „non erat haec nostro res carmine digna” hiszen Homérosz, Vergilius, vagy legalábbis az ő epigonjuk Silius Italicus kellene a Hunyadiak diadalainak megénekelésére. Segítsen hát Itálián — „Desere ne Italiam dira atque infanda timen-tem / Consilioque illam praesidioque iuva” —, és ha ezt meg fogja tenni, úgy „Sic tu alter macedo, sic Caesar et alter haberi / Sic poteris divo carior esse patre.” [21] Mátyás nevében Costanzinak a régi iskolatárs, a magyarországi humanizmus legnagyobb poétája, Janus Pannonius válaszol szépséges elégiájában — ő, aki olasz földön készült fel nemcsak költői hivatására, hanem a hazájában ráváró kulturális és politikai feladatokra is. [22] Válaszversében nem kisebb gondolatot vet fel, mint Itália

és Magyarország érdekösszejáratását a török hódító politikájával szemben. Janus szavaival maga Mátyás beszél. Elszántságát — emlékezzünk a híres liviusi esküre — mintegy dialektikus tartalmú inverzióval Hannibáléhoz hasonlítja „talis Romanum Poenus iuratur in hostem”. Felemeli intő szavát, a török éppenséggel nemcsak a magyar ellen tör: „Quamquam non solos is perdere nititur Hunnos / Sed Christum immenso quisquis in orbe colit”, és különösképpen Itáliát fenyegeti: „Praecipue Hesperiam votis petit omnibus unam / Quam sua si mittat sub iuga, cuncta domet”. Mert Konstantinápoly után Róma fog következni. Az angol, a spanyol, a német föld még távolabb van a veszélytől, több tenger áll még ott az útban, de az olaszoknak és a magyaroknak össze kell fogniuk, hiszen „Vos et communis, vicinia certa, pericli / Mutuus et nobis conciliavit amor / Nec dubito Italiam praestare vel omnia solam / Posse, ubi tot populos, tot liquet esse duces. . .”, és a principátusok és republikák sorában ott van Firenze is: „Oppida sunt Tuscis, libera multa, plagis.” Persze ha végre is Magyarország sehonnan sem kapna segítséget, úgy — és ezzel a klasszikus latinítású és a magyar humanizmus kutatóitól oly sokszor idézett fordulattal zárja elégiáját Janus —, „Nos patriae tamen et fidei, non deerimus unquam / Seu magnam, exiguum seu tuleritis opem.” [23] A költői dialógus már természeténél fogva sem kecsesíthetett politikai következtetésekkel, ám így volt ez, mint ismeretes, Mátyásnak ezekben az esztendőekben az olasz államokat a török ellen diplomáciai úton mozgósítani törekvő akcióival is. Mikor újból éppen Janus Pannonius 1465-ben a magyar követ-ség élén II. Pál pápánál járt, immár nem poétaként, hanem politikusként fogalmazta meg beszédeiben ugyanazt a mondanivalót, [24] ám az egyházhoz a remélt summának csupán kis részét utalhatta ki a Medici-bankház útján a magyar királynak és a firenzei signoria semmivel sem



9. Nápolyi miniátor: Curtius Rufus-kódex. Budapest, Egyetemi Könyvtár



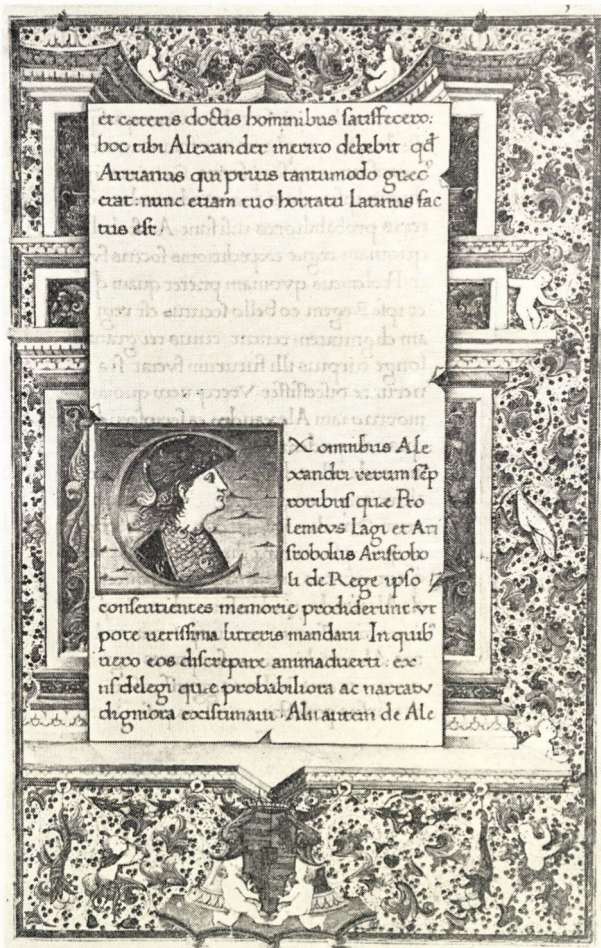
10. Firenzei miniátor: Silius Italicus-kódex. Budapest, Egyetemi Könyvtár



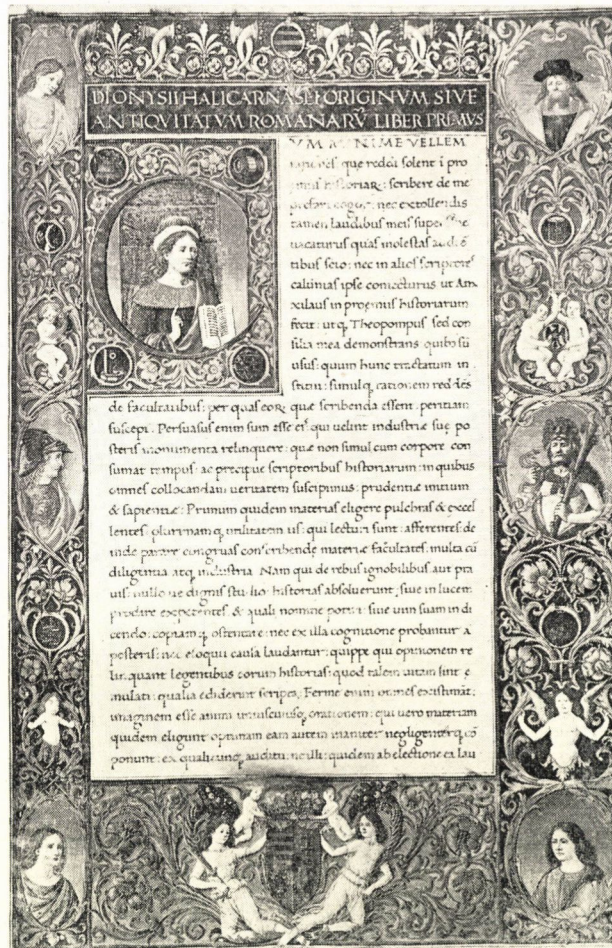
volt képes hozzájárulni a török elleni háború költségeihez, így igazolván Janus versének elgondolkasztató sorát: „Permutat merces, Italia terra suas. . .”.[25] Janus Panonius költészetének terminológiájában a nevezetes előgia előtt és után sokszor szerepelnek a törökök helyett a géták, az Alexandros idejében a Dareios seregében harcoló barbárok, pars pro toto-ként a perzsákat jelentvén. Ugyancsak természetszerűen merülnek fel verseiben lépten-nyomon az Alexandros–Dareios és Scipio–Hannibál ellenpárok is.[26] És mint Hannibál esetében láttuk, úgy jelentkezik ugyancsak dialektikus tartalmú inverzióval Dareios is, mint olyan uralkodó, aki sosem terhelte túl népét súlyos adókkal — nem versben, hanem Janus Plutarchos-fordításának Mátyáshoz intézett és ebben a vonatkozásban intő célzatú ajánlásában.[27] A „capitani affrontati” eképpen jelen voltak mint példaképek nemcsak Firenzében, hanem Budán is, és mindenekelőtt az Alexandros és Mátyás párhuzam konkrét és aktuális tartalma is kifejezésre jutott előbb Itáliában, utóbb Magyarországon is. Így volt ez még akkor is, ha a török veszedelem tudata az említett hatvanas években nem is volt még határozott és semmiképpen sem általános az olasz földön. A humanistából lett pápának, a II. Pius néven trónra emelkedett Enea Silvio Piccolomininek sikertelenül kezdeményezett keresztes hadjárata mint tragikomikus emlék merült a múltba, és csupán a régi

ellenfél, Venezia küzdött a maga harcát a tengeren, a szigeteken és a dalmát partokon a támadó törökkel.[28]

De a mi számunkra az a legényegesebb, hogy a nagy párhuzam, a Nagy Sándor és Korvin Mátyás humanista analógiája miképpen és milyen szinten volt jelen Lorenzo de’Medici Firenzében. Nem szükséges részleteznünk — mindenekelőtt Balogh Jolán idevágó régibb és újabb kutatásai, szintetikus és analitikus eredményei,[29] továbbá a Biblioteca Corviniana kutatásának könyvtári bibliográfiája[30] után — milyen szoros szálak fűzték össze a budai és firenzei udvart a quattrocento második felében. Nem kell arra sem kitérnünk — a magyar humanizmus kutatásának száz év folyamán elért eredményei után —, mennyi kapcsolat kötötte össze a magyar és a toszkán irodalmi mozgalmakat ebben az időben. Csupán a mi szempontunkból döntő tényekre szorítkozhatunk. Egy hang a dii minorum gentium karából: Naldo Naldini firenzei humanista, aki az ottani miniatúrafestő műhelyekben a Mátyás számára készülő kódexek munkálatainak felügyeletével volt megbízva, magasztaló költeményt írt a Biblioteca Corvinianáról és dedikációjában Mátyást egyrészt mint a tudósok pátronusát „ut alterum Alexandrum” dicsőíti, másrészt mint hadvezért „Rex Corvine. . . possis ut Caesar haberi. / Aut is qui Macedum ductavit in arma phalanges. . .” apostrofálja.[31] Ám a legékesebben szóló tanúságtételt Lorenzo il Magnifico legbensőbb körének kellős közepéből halljuk. A neoplatonista akadémia koszorús költője, Angelo Poliziano az 1480-as években egy opuszát — valószínűleg a Laudes poeticae historiaeque fere omnium vatum címűt — Mátyás királynak dedikálja, és költői szépségű prefációval küldi el Budára (11. kép). Nem taglaljuk a humanista



12. Christoforo Majoranna: Arrianus-kódex. Róma, Biblioteca Apostolica Vaticana



13. Attavante műhelye: Dionysius Halicarnasseus-kódex. Modena, Biblioteca Estense



14. Pollaiuolo követője: II. Mohamed. London, British Museum

elokvencia gazdag fordulataiban bővelkedő magasztalásokat, a király irodalom- és művészetpártolásának dicsőítését, melyek egyébként még sommás frazeológiájukban is forrás értékű adatanyagot tartalmaznak, — csupán a minket közvetlenül érintőket idézzük: „Nec tu profecto Macedoni Alexandro... iure cesseris Mathia Rex seu victorias eius seu beneficentiam consideres”. A két uralkodó diadalmas hadjáratairól szólva a legyőzött népek seregszemléjében Nagy Sándor esetében a perzsákat, Mátyás esetében a törököket állítja az élre. Végre — és itt ez semmiképpen sem közömbös körülmény —, hogy Mátyásnál minél kedvezőbb fogadtatásban részesüljön műve, a Lorenzóval való közvetlen viszonyára hivatkozik.[32]

Ismeretes, hogy Poliziano milyen közvetlen kapcsolatban állott a firenzei quattrocento második nagy művész nemzedékével. Sokszor hatott ösztönzően Botticelli képzeletére, Filippino Lippinek Lorenzo il Magnificótól emeltetett síremlékére ő fogalmazta meg a felíratot, és ugyancsak az ő szavai dicsőítik Ghirlandaio főművén a Medicik lassan messéssé váló aranykorát, és az ifjú Michelangelót ő inspirálta a kentaurok élethalálharcát ábrázoló reliefjének kifaragására, Ovidius nyomán szálítván számára a témát mint programot. És Poliziano volt az is, aki Verrocchiónak a budai várpalota számára készített fehérmárvány szökőkútját két szellemes epigrammában is megörökítette. Ő volt valóban a leghivatottabb arra is, hogy a Lorenzótól Mátyásnak szánt Verrocchió-művek ideáját gondolja, koncepcióját megfogalmazza, témáját a mecénás és a művész elé terjessze. Hiszen ő volt az, akinek eszmevilágában André Chastel szavával élve a „historikus vízió” és a „szimbolikus idea” ugyanolyan eleven intenzitású erővel élt. A dombormű mellképek sisakjainak és vértjeinek gazdag emblématikája és arculatainak változatos fizionómiája ebből a polizianói eszmevilágból vette eredetét, és a neoplatonista Medicudvar hermetizmusának légkörében született ideák öl-

töttek bennük művészi formát. Ebben az atmoszférában felette otthonosak voltak a historikus és morális értelem magukban egyesítő finom utalások és határozott célzások, és ezek a művészi alkotások formáiba foglalt allúziók semmiképpen sem maradtak rejtettek az értő szemek, mindennekelőtt a műértők tekintete előtt. Nem mondtak ellent ezek az utókor számára olykor ambivalensnek tűnő tartalmak annak a harmóniának, amelyet az a Leon Battista Alberti állított fel mint a művészi szépség abszolút követelményét, akinek főművét — a De re aedificatoria-t — újból csak Poliziano publikálta először, természetesen Lorenzo il Magnificónak dedikáltan. [33]

Tudjuk, hogy magának Lorenzónak mint mecénásnak is ez volt az ízlése, hogy különösképpen a bonyolult szimbolikus vonatkozásokban gazdag művészi alkotásokat kedvelte a leginkább. Ebbe a kategóriába tartozott a „capitani affrontati” ikonológiai típusa is, amely — mint említettük — az „uomini famosi” Giotto-ra visszavezethető sorozatának típusából váltott ki a quattrocento folyamán. [34] De az „uomini famosi” sorozatoknak magában Firenzében is megvolt a helyi hagyománya, a csúcspontot kétségtelenül Andrea del Castagno Villa Legnai-i freskóciklusa képviseli, melynek keletkezését Mario Salmi az 1450 körüli évekre helyezi. Am magában a Medici-családban is megállapítható ennek a tradíciónak a jelenléte: 1429 előtti időben festetteti meg az öreg Giovanni de' Medici régi palotájában Bicci di Lorenzóval a sorozatot, majd Lorenzo de' Medici uralma idején 1482/83-ban festetik meg a Palazzo Vecchióban a Sala dei Gigli falaira Domenico Ghirlandaioval az antik római hősök sorát az első Brutustól az első Scipióig. És akkor, amikor Lorenzo Verrocchióval Mátyásnak ajándékképpen remekműveket kívánt készíttetni és küldetni, választása a műértő király előtt sem rejtett értelmű „capitani affrontati” domborműveire esett, hogy eképpen mintegy politikai missziójára figyelmeztesse távoli társát ő is. Ahogyan annak idején Alexandros védelmezte a nyugati világot és a görög kultúrát a barbár perzsák királyával, Dareiossal szemben, ugyanúgy siessen segítségére ezekben a napokban Mátyás a nyugati világnak és a keresztény kultúrának a pogány törökök szultánjával, Mohameddel szemben. És a humanista analógiának maga a történeti pillanat hozta meg a vészterhes időszerűségét.

II. Mohamed török szultán, Konstantinápoly leigázója 1480-ban átkelt a Jón-tengeren, partra szállt Itáliában, augusztus 21-én elfoglalta Otrantót, és arra készült, hogy hadaival tovább nyomuljon be az olasz államok területére. Az egymással való háborúskodással foglalatosskodó városállamokon Nápolytól Milánóig pánik vett erőt, kölcsönös vádaskodások és hirtelen békekötések követték egymást. Ha valamikor, úgy ezekben a hónapokban valóban megvolt az indok arra, hogy Firenze vigyázó szemét Budára fűgessze, hogy Lorenzo intő ajándékot küldjön Mátyásnak. A végveszély érzése csupán akkor szűnt meg Itália-szerte, amikor a szultán 1481 májusában hirtelen meghalt, és trónján követő békésebb utódja visszarendelte az olasz partokról a török seregeket, egyelőre megelégedvén a birodalomnak az Égei-tenger feletti uralmával. [35] Noha az olasz és a magyar humanisták rossz közérzete teljességgel beigazolódott, mégis Itália megmenekült és Magyarország magára maradt, úgy, ahogy Janus Pannonius szép sorai annak idején megjövendölték. Hamarosan felhangzik a szomorú búcsúszó 1490-ben a firenzei Signoria részvételével, melyet Mátyásnak váratlan halálakor özvegyéhez intéztek, és melynek frázisait a faktumok lettek volna hivatottak valóra váltani: „Amisimus enim nos Amicum et Patronum et defensionem nostrae dignitatis et ornatores nationis precipuum...” [36]

Ikonológiai vizsgálódásaink ezúttal nem terjedhetnek ki hasonló arányokban a két másik „egymással szembesített kapitány”, azaz Scipio és Hannibál reliefjeire is. Láttuk, hogyan merülnek fel ők ketten is mind a budai, mind a firenzei humanista párhuzamokban a korvin király személyiségével közvetlen kapcsolatban. Úgy véljük, hogy egyrészt magának a két ellentét párnak egymással való tartalmi összetartozása, másrészt maguknak a négy domborműnek egymással való formai összefüggése

elegendő alapot nyújtanak arra a feltételezésre, hogy nemcsak a Vasaritól említett Alexandros és Dareios, hanem a velük mintegy összetartozó ciklust képező Scipio és Hannibál is Lorenzói intenciója szerint Mátyás számára készült Verrocchio bottegájában. Így lehetett ez még akkor is, ha Poliziano programjának primum movense az Alexandros—Mátyás párhuzam kellett, hogy legyen. Ha Vasari csak két, Firenzéből Budára került reliefről tud, úgy ez semmiképpen sem az egyetlen hiány a nagy biográfus végtelen gazdaságú adatanyagában.

De az ikonológiai kutatás mindenestre tisztázza a stilisztikai kutatások bizonytalan datálási problémáját. A reliefek készültét a stílári analógiák alapján a hetvenes évek végére vagy a nyolcvanas évek elejére szokásos dolog keltezni. Mint analógia elsősorban az említett Keresztelő Szent János lefejezését ábrázoló dombormű két szélső alakja, a bal oldali ifjú harcos és a jobb oldali öreg sisakos fegyveres szerepelnek az irodalomban. Az antependium domborművére Verrocchio 1477-ben nyújtotta be pályaművét, 1478-ban kapott rá megbízást, és a kész reliefet 1480-ban fizették ki neki. A másik analógia — mint ugyancsak említettük — nem más, mint maga a Colleoni, melynek dátumai közismertek, a remekmű a nyolcvanas évek folyamán készült. A szóban forgó domborműveknek nem „metallo”, hanem márvány analógiájaként az ugyancsak említett Forteguerrri-kenotáfium szerepel — persze az ismertetett okok miatt sokkal kevesebbszer —, ez szintén a nyolcvanas évek közepén került ki a mester műhelyéből. Ezek az analógiák szolgálták a szóban forgó reliefeket mintegy tizesztendőt átfogó keretben elhelyezni törekvő datálási kísérletek alapjául. [37] Az ikonológiai interpretáció ezt a keretet lényegében egyetlen esztendőre, az 1480. év nyaratól az 1481. év tavaszáig terjedő időszakra szűkítheti le. Így azután a négy dombormű, azaz a mester műhelyéből kikerült és a legnagyobb valószínűséggel neki magának vagy közvetlen követőinek attribuált eredeti példányok, továbbá a reneszánsz kópiáknak és variánsoknak ugyancsak a mester műhelyéből kikerült eredetieie felette megnyugtató

módon helyezhetők el a Verrocchio-oeuvre egyre tisztábban kibontakozó kronológiájában.

Ha már most a verrocchioi reliefek és a bennük testet öltött polizianói program utóéletét kíséreljük meg nyom követni — a Leonardo-rajzot már említettük —, úgy ezúttal csupán néhány példát említtük a mi szempontunkból a legérdekesebbek közül. A Biblioteca Corvinianából a vatikáni könyvtárba került az a nápolyi Cristoforo Majorannának attribuált Arrianus-kódex, melynek címlapján egy inicialében Nagy Sándor sisakos mellképének változata jelenik meg (12. kép). Ugyancsak a korvini könyvtár kódexe volt az a modenai Biblioteca Estensebe került Dionysius Halicarnassus is, amelyet Attavante műhelye ékesített miniatúráival Firenzében, és amelynek címlapján a keret bal oldali középső medallionjában újból feltűnik az ismert sisakos ifjú Alexandros-vagy Scipio-fej típusa (13. kép). [38] De fontosabb ezeknél a következő példa, nem a miniatúra-piktúra, hanem a grafika köréből, a firenzei késői quattrocento imagerie egyre fantasztikusabbá váló világából. Antonio Pollaiuolónak attribuált az a rézmetszet, amely a londoni British Museumba került és a „Gransignore”-t, a török szultánt, a barbár uralkodónak II. Mohamed alakjában megtestesült figuráját mutatja be (14. kép). A profil-mellkép kompozíciója és éppen nem utolsó sorban zordon méltósággal teljes — kissé már a groteszkbe hajlón fenyegető — expressziója a Dareios és Hannibál reliefek hatásának emléktét idézik fel, a mondottakból következően, éppenséggel nem véletlenül. [39]

A Vasari-jubileum — halálának négyszázadik évfordulója — alkalmából úgy véljük, hogy a verrocchioi rilievok új interpretációja is arról tesz tanúságot, hogy ha még oly sok más irodalmi, művészeti, történeti forrás adatanyagát kell is végig vizsgálni a nagy Biográfus egyes passzusainak helyes értelmezéséhez, úgy az olasz reneszánsz művészet történetének legeredetibb tárháza minden időkre a Vite fog maradni. [40]

Vayer Lajos

J E G Y Z E T E K

1 Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccelenti pittori scultori et architettori. Ed. Milanese. III. k. 361. l. — Magyar fordítása a Vasari-jubileumra megjelent válogatásban (Bp. 1973. Magyar Helikon—Európa) a 378. lapon található.

2 A bibliographie raisonnée 1963-ig Balogh J.: A művészet Mátyás király korában. Bp. 1966. I. k. 514–516. l. — Az utolsó évtized vonatkozó irodalmából említendő Busignani, A.: Verrocchio, Firenze, 1966.; Passavant, G.: Verrocchio. London, 1969.; Seymour, Ch. jr.: The Sculpture of Verrocchio. London, 1971.

3 Tolnay, Ch. de: Michelangelo. I. k. The Youth of Michelangelo. Princeton, 1969. 156. l.

4 Dell'Acqua, G. A.—Chiarelli, R.: L'opera completa del Pisanello. Milano, 1972. Repr.: 99. l.

5 Zanoli, A.: Tempio Malatestiano. Bologna, 1967. Repr.: 81. és 84. l.

6 Burckhardt, J.: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ed. Phaidon. Wien, é. n. Repr.: 41, 42, 10, 11. sz.

7 Vigorelli, G.—Baccheschi, E.: L'opera completa di Giotto. Milano, 1966. Repr.: 83. l.

8 Chastel, A.: Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Paris, 1961. 432–433. l. — Az első rajz a londoni British Museumban, a második a firenzei Uffiziben van.

9 Alexandros: 58×36 cm; Dareios: keret nélkül 52×38 cm, kerettel 59×41 cm; Scipio (Párizs): talapzat nélkül 54×38 cm, talapzattal 61×38 cm; Scipio (London): 49×36 cm; Scipio (Bécs): átmérője 61 cm; Hannibál: átmérője 76 cm. — Legutóbbiról vö.: João Couto in Memórias. Lisboa, 1971. Santos Simões, J. M.: Os „Della Robbias” do Museu de Arte Antiga. 178–179. l.

10 Chastel, A.: Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XVe siècle. Mémoires de la Société des Antiquaires de France. Paris, 1954. — Chastel, A. i. m. 248–253. l.

11 Vasari, Ed. Milanese. II. k. 523–526. l. — A szöveg magyar fordítása az idézett magyar válogatásban a 278. lapon található.

12 Salmi, M.: Catalogo della Mostra Storica Nazionale della Miniatura, Roma, 1953.

13 Colvin, Sidney: A Florentine Picture-Chronicle. London, 1898.

14 A középkor irodalmának Nagy Sándor-képéről Pfister, F.: Der Alexander-Roman des Archipresbyters Leo. Heidelberg, 1913.,

és művészetének Nagy Sándor-képéről Pfister, F.: Alexander in der bildenden Kunst. Forschungen und Fortschritte, 1961. továbbá Lexikon der Christlichen Ikonographie. I. k. Freiburg i. B., 1968. 94–95. l. és az ott utalt bibliográfia.

15 Csapodi, Cs.—Csapodiné, Gárdonyi K.—Szántó, T.: Biblioteca Corviniana. Budapest, 1967. (Vö.: Vayer L.: Die Literatur der Miniaturmalerei und der graphischen Wiedruck-Illustrationen in Ungarn. Acta Historiae Artium. XVIII. k. 1972.) A szóban forgó kódexek a katalógusban: Curtius Rufus 7. és 17. sz.; Silius Italicus 11. sz. (A Silius-inkunabulumról lásd következő jegyzetünket.)

16 Teleki, J.: Hunyadiak kora Magyarországon. XI. k. Pest, 1855. 454–455. l. A levél dátuma: 1471. szeptember 13. Buda.

17 Jacobus Philippus Bergomensis: Novissime historiarum omnium repercussiones. Venezia, 1506. Liber XV. p. 404. és Johannes Garzonius: Oratio funebris de Rege Matthia Corvino. Cod. Bibl. Univ. Bononiensis 742. fol. 85b–92a., utóbbiból az idézet.

18 Az itáliai és a magyarországi humanizmus vonatkozó bibliográfiájából említendő Horváth J.: Az irodalmi műveltség megoszlása — Magyar humanizmus. Bp. 1935.; Kardos Tibor: Középkori kultúra, középkori költészet — A magyar irodalom keletkezése. Bp. é. n.; Kardos T.: A magyarországi humanizmus kora. Bp. 1955., továbbá mint monográfikus stúdium az idevágó speciális tematikáról is Kardos T.: Mátyás király és a humanizmus. Mátyás király Emlékkönyv. II. k. Budapest, 1940. — Az említett humanisták vonatkozó textusainak legfontosabb publikációi: Ábel, E.: Analecta ad Historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia. Budapest, 1880.; Ábel, J.: Olaszországi XV. századbeli írónak Mátyás királyt dicsőítő művei. Bp. 1890.; Ábel, E.—Hegedűs, S.: Analecta Nova ad Historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia. Bp. 1903.

19 Antonius Bonfinius: Hermogenis Tarsensis ac Rhetoris acutissimi de Arte rhetorica praecepta. Lyon, 1538. — Vö. Balogh, J.: Mátyás király arcképei. Mátyás király Emlékkönyv. I. k. Bp. 1940. és hozzá Balogh, J. i. m. 705–716. l. és 732. l. (Vö. Vayer, L.: Vom Faunus Ficarius bis Matthias Corvinus. Beitrag zur Ikonologie des osteuropäischen Humanismus. Acta Historiae Artium. XIII. k. 1967.)

20 Huizinga, J.: Herbst des Mittelalters. Leipzig, 1930. 93. l.

21 Serenissimo atque Invictissimo Regi Mathia... Antonius

Constantius Phanensis se commendat. Ábel, E. — Hegedüs, S. i. m. 110—113. l.

22 Huszti, J.: Janus Pannonius, Pécs, 1931.

23 Jani Pannonii Opera latine et hungarice. Budapest, 1972. 348—356. l. Matthias Rex Hungarorum Antonio Constantio Poetae Italio.

24 Ábel, E.: *Analecta* i. m. 85—86. l.

25 Huszti, J. i. m. 232—237. l.

26 Jani Pannonii Opera i. m. passim.

27 Janus Pannonius: *Plutarchi de dictis regum et imperatorum liber* — *Ianii Pannonii opuscularum pars altera*. Utrecht, 1784. nyomán Ábel, E.: *Analecta* i. m.

28 Gregorovius, F.: *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*. II. k. Dresden, 1926. 694—703. l.

29 Balogh J.: Néhány adat Firenze és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez a renaissance-korban. *Archaeologiai Értesítő*, 1923/26. U. f. XI. k. és Balogh J.: Újabb adatok Firenze és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez. *Archaeologiai Értesítő*, 1929. U. f. XI. k., továbbá Balogh J.: A művészet Mátyás király korában i. m. passim.

30 A bibliographie raisonnée 1942-ig Zolnai, K.: *Bibliographia Bibliothecae Regis Mathiae Corvini* — Mátyás király könyvtárának irodalma. Bp., 1942. (Vö.: Vayer L.: Recenzió, *Magyar Könyvszemle*, 1944. i. sz.) — Az utolsó három évtized vonatkozó irodalmára vö. Csapodi, Cs. etc. i. m.

31 Naldi Naldii Florentini *Epistola de Laudibus Augustae Bibliothecae ad Mathiam Corvinum Regem Serenissimum*. Ábel, J.: *Olaszországi*... i. m. 259—296. l.

32 Angelus Politianus *Matthiae dei gratiae invictissimo Pannoniae regi S. D. cimen Doctissime illustrum virorum Epistolae, quas rogatus Politianus in ordinem redigit*... Parrhisii... nyomán Ábel, E. — Hegedüs, S. i. m. 423—426. l. — A szöveg végén a kelet „MCCCCXV Die XXII mensis Decembr.”(!) A korrekt dátum az említett edícióban szereplő problematikus helyett a későbbiekben következőleg 1480/81 lehetett.

33 Vö. Wackernagel, M.: *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*. Leipzig, 1938.; Gombrich, E. H.: *The Early Medici as Patrons of Art. Italian Renaissance Studies*. London, 1960.; Wittkower, R.-M.: *Born under Saturn*. London, 1963.; Chastel, A.: *Renaissance Méridionale. Italie 1460—1500*. Paris, 1965.; Chastel, A.: *Le Mythe de la Renaissance. 1420—1520*. Genève, 1969. passim, — és különösképpen Chastel, A.: *Art*... i. m. i. h.

34 Az „uomini famosi” sorozatok irodalmára vö. Vayer, L.: *Masolino és Róma*. Budapest, 1962. és újabban Rózsa, Gy.: *Magyar történetábrázolás a XVII. században*. Bp., 1973. passim.

35 Bombaci, A.: *Das Osmanische Reich. Historia Mundi*. VII. k. Bern, 1957. 454—460. l., továbbá mint instruktív forrás Niccolò Machiavelli klasszikus műve, az *Istorie Fiorentine*.

36 Idézi Balogh, J.: Néhány adat i. m.

37 Egyetlen kísérlet történt a domborművek datálására nem a stíluskritikai, hanem a politikai történeti momentumok tekintetével: Valentiner, W. R., aki többször is foglalkozott érdemben a problematikával (*Catalogue of an exhibition of Italian gothic and early renaissance sculptures. The Detroit Institute of Arts*, 1938. etc.) terminus post quem-ként 1480-at feltételezi, mivel szerinte Lorenzo csupán a nápolyi királlyal történt megbékülése után küldhetett ajándékot Ferrante vejének, — ez a hipotézis azonban Lorenzo és Mátyás ismeretes állandó és tartós közvetlen kapcsolatának ismeretében minden alapot nélkülöz.

38 Csapodi, Cs. etc. i. m. A szóban forgó kódexek a katalógusban: Arrianus 118., és Dionysius Halicarnassus 77. sz.

39 Mérete kerettel együtt 24,8 × 19,7 cm. — A korábbi időpontra (1460) feltételezett datálást az attribúálás bizonytalansága eleve kétségesse teszi. Inkább „pollaioleszk” mint Pollaiuolo-műről van szó.

40 Itt jegyezzük meg, hogy a magyar művészettörténettudományak is megvan ez évben a maga Vasari-jubileuma, mert éppen száz esztendeje, 1874-ben publikálta Pulszky Ferenc *analektáiban* legelőször a nagy Biográfus opuszának magyar vonatkozásait.

A 70 éves Zádor Annának ajánlom.

I.

Keleti Gusztáv 1870-ben adja ki a hazai művészetoktatás alapvető forrását *A képzőművészeti oktatás külföldön és feladatai hazánkban* címmel. Keleti, korábban József nádor udvari festője, a bécsi és a müncheni akadémián folytatott tanulmányokat, időközben Eötvös József házához került nevelőnek, s hamarosan a nagynevű író és államférfi művészi tanácsadója lett. Eötvös — miniszterségét követően — külföldre küldi a nyugat-európai művészetoktatás helyzetének tanulmányozására. Tanulmányútja tapasztalatait és ennek során leszűrt gondolatait foglalja írásba könyvében. A francia, belga és német művészeti iskolákat személyesen kereste fel, az angliai állapotok rögzítésénél részben közvetett forrásra támaszkodik.

Keleti alapos és lelkiismeretes munkát végzett. Tapasztalatai alapján arra a következtetésre jut, hogy számunkra, akiket nem kötelez a múlt, az egységes művészetoktatási rendszer célravezető. Szempontja tisztán gyakorlati. „Most Európa-szerte hangoztatják — írja a francia rajzoktatásról —, hogy a művészet és ipar arisztokratikus válaszfalait le kell rontani, s mindkettőt egymás támogatására ismét szorosabb érintkezésbe hozni, mert hisz ez így volt a művészet legnagyobb virágzása idején is, s a különválás idézte elő a hanyatlást.” Amikor beszámolója végén a teendők között egy „művészetre előkészítő iskola” megalapítását javasolja, a terv ismeretét az alábbi megjegyzéssel egészíti ki: „Az egész intézet vezéreszméje és célja abban tetőznék, hogy akár a művészeti, akár valamely magasabb iparos vagy más műszaki pályára célszerű előkészületet nyújtson, de magát a művészetet mint taníthatatlan valamit kirekessze programjából.”

Magyarországon a 67-es kiegyezést követő időszak egész sor új művelődési intézmény kialakítását, átszervezését tette szükségessé. Így vált időszzerűvé több, félbe maradt kísérlet után egy szervezett keretek között működő művészeti iskola megalapítása. Ebben a folyamatban a hazafias felbuzdulás vagy a „kormányzati idealizmus” éppen úgy szerepet játszott, mint a kialakultabb nyugati minták követése. Keleti Gusztáv útja során egy teljesen kiérlelt művészetoktatási rendszert talált, amely erőnyeit és súlyos hibáit egyaránt felfedte előtte. Az akadémia megmerevedett típusa nem rokonszenves számára, hiszen már a század eleje óta Európa-szerte heves kritika tárgya volt. Keleti jól ismerte Gottfried Semper álláspontját, amelyet „Németország legelesebb művészeinek egyike” a *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852) című kötetében fogalmazott meg.

Semper az ötvenes években, amikor emigránsként Londonban élt, a *South Kensington Museum* mellett működő iparművészeti iskolában a műhelyoktatás megszervezésével az új szellemű művészetoktatás elindítója lett. A bécsi *Museum für Kunst und Industrie*, a kontinensen az első ilyen jellegű intézmény 1864-ben nyitja meg kapuit, és néhány évvel később a *South Kensington* példájára iparművészeti iskolával egészül ki. Semper egyik kéziratát (*Ideales Museum für Metalltechnik*), amelyben az egészséges ízlés (Volkseschmack) gyakorlati kialakításának feltételeit határozza meg, 1867-es keltezéssel az újonnan létesült múzeumnak ajánlja. Nem

csodálható, hogy az intézmény a Monarchiában és Európában másutt is a hasonló alapítások mintaképe lett. Valóban, Keleti 1880 elején Abt Camill min. osztálytanáccsossal Ausztriában járt az ottani iparművészeti oktatás tanulmányozása céljából. Ez az út jelentette az első *közvetlen* lépést az Iparművészeti Iskola megalapításához.

Gottfried Semper az 1851-es londoni világkiállítás alkalmával eszmélt rá az akadémikus oktatás retrográd voltára és a gyakorlati művészetoktatás szükségességére. A kiállítás nyomán dolgozta ki elméletét a „technikai művészetekről” az anyag, funkció, technika (feldolgozás módja) elvének hangsúlyozásával, valamint az egészséges szellemű népoktatásra támaszkodó ízlésnevelésről, amely elgondolása szerint a „magas művészet” és az iparművészet válaszfalainak ledöntéséhez vezet. Keleti Semperhez hasonlóan a korabeli művészetoktatás eleve-nére tapint, amikor az akadémiákat így jellemzi: „Legnagyobb hibájuk: a gőg és gyakorlatiatlanság, mely sokkásszerűleg befészkel magát minden akadémiába, amennyiben művészeti ügyekben az állam által elismert legnagyobb tekintélyt s a művészet legmagasabb és legkomolyabb irányának ápolását képviselik, vagy az elmélet szerint hivatva volnának képviselni. . . Ezáltal az akadémiák a művészet és ipar üdvös egybeforradását gátolják, s az utóbbitól elvonják a legtermékenyebb erőket anélkül, hogy valóságos művészeket nevelnének belőlük.”

Keleti eredetileg egy „mútarajztanoda” felállítására gondolt. Csak a „műfaragászati tanműhelynek”, az Iparművészeti Iskola csírájának leválasztása után, 1882 májusában került sor Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszter előterjesztésére „egy országos képzőművészeti akadémia, illetőleg műtermek felállítása tárgyában”. Keleti az előterjesztés tárgyalása során tartózkodóan foglalt állást. Az előterjesztés az első „festészeti mesteriskola” igazgatójának Benczur Gyulát javasolja, aki Trefort felkérését korábban már el is fogadta. Az előterjesztés dokumentumait közreadó *Jelentések és javaslatok* közli Hegedűs Lajos Candid miniszteri osztálytanácsos, az Iparművészeti Iskola egyik első pártfogója hozzászólását. „Csak akkor — mondotta többek között —, ha a művésztanár és növendéke között a szellem és érzelem, a felfogás és törekvés irány azon összhangzata létesül, mely a középkorban, de különösen a reneszánsz korában a művésziskolák alakulására vezetett, mely a nagy mester hagyományait tanítványaiiban nemcsak ében tartotta, de gyakran még nagyobb tökélyre is fejlesztette, lehetett a mélyre süllyedt képzőművészeteknek aléltságukból való felébredését s a művészetek újabb virágzásai korszakának feltűnését várni.” Hegedűs előtt nem lehetett ismeretlen a Semper nyomán szárnyait bontogató angol mozgalom, amelynek frissebb hajtása a 90-es években termékenyíti meg a magyar iparművészetet és művészetoktatást.

Az 1867-tel meginduló gyors kapitalizálódási folyamat Keletit fokozottan érzékenyvé tette a nemzetgazdasági szempontok iránt. Ezek a megfontolások a művészetoktatás rendszerének megszervezése során Európa-szerte döntő súllyal estek latba. Amíg azonban az akadémiák egy megmerevedett társadalmi rendszer fikciójára alapozták létüket és tekintélyüket, az ipariskolák és a sorra

szerveződő iparművészeti iskolák dinamikusabb és szélesebb társadalmi alapokon nyugvó igényekhez alkalmazkodtak. Keleti külföldi kortársaihoz hasonlóan hangsúlyozza a művészet „ízlésképző, nevelészeti feladatát”, sőt 1870-ben egy időre kizárólagos fontosságúnak tartja; mindezek ellenére a nemzetgazdasági érdekek alapvető fontosságát tulajdonít: „A kifejtett művészet mint legmagasabb iparág (!) kimeríthetetlen kincsbányát rejt méhében, melynek beomlott aknáit rögtön mívelés alá kell fogni, hogy újra áldást termeljenek.” Egyelőre nem kerül szóba, hogy ez a feladat iparunk fejletlensége és társadalmi igényeink szeszélyes jellege folytán átgondoltabb megoldást kívánna. Később már a szervezeti automatizmus, a gazdasági nehézségek és a társadalmi-művészeti előítéletek odázzák el vagy akadályozzák meg az idejében bevezetendő reformokat.

Henry Cole (1808–1882), az angol művészetoktatás rendszerének („cast-iron”) vaskövetkezetességi megszervezője egy fejlett kapitalista társadalom adottságából és fejlettségi szintjéből indult ki, Jeremy Bentham és John Stuart Mill „utilitarianizmusa” ehhez nyújtott eszmei alapot számára. Keleti az Európa-szerte tapasztalt „művészi fellendülést” a *laissez faire-laissez passer* elvének, a nemzetközi verseny eredményének tulajdonítja, amely versenyt „a kormányok ösztönzése folytán a nemzeti vagyonosság fenyegetett érdekei” irányítanak: „egyrészt az ipartermelési fölény megtartása, más részről annak elnyerése, a felizgatott nemzeti becsvágy és féltékenység, elvégre azonban mégis a vagyon kérdése.” Keleti, a kapitalizálódás felemás útjára lépett ország küldötte, az államilag szervezett és az állam gazdasági érdekét szolgáló művészetoktatás helyzetét tanulmányozta, más megoldás elképzelhetetlen volt számára, jöllehet az évtizedek során nálunk is, külföldön is, a gazdasági érdekek és a művészetpedagógiai szempontok összeegyeztetése folytonos ellentmondások forrása.

A XIX. század művészetoktatási rendszere kétségkívül joggal marasztalható el, elsősorban az általános rajzoktatás drillszerű másolásra alapozott módszere, amely többé-kevésbé mindenütt azonos érvénnyel jutott szóhoz. Ez volt az a század, amely végső soron elvesztette kapcsolatát az anyaggal és formával, és stíluslusteremtő vágyát az elmúlt korok formaelemeinek utánzásában élte ki. Az iparművészeti iskolák ezen próbáltak segíteni a maguk felemás módján. Semper kezdeményezése, a „speciális technikai osztályok” megszervezése átmeneti jellegű volt, és csak a 80-as években talál folytatásra az *Arts and Crafts Movement*-ben. Eddig az időpontig az iskolai oktatásban továbbra is a *sík felületre szorítkozó* szolgálai másolás volt az iparművészeti tervezés alfája (a design rajzot is, tervezést is jelent); omegája — megfelelő domború minták felhasználásával — az így kialakított elemek kombinatív alkalmazása. Henry Cole a *National Course of Instruction* keretében a különböző szintű rajztanítói, rajztanári oklevél megszerzését egy huszonhárom fokozatból álló vizsgarendszerhez kötötte, amely a kézügyesség birtokbavételének egyre magasabb szintű mechanikus lépéseit jelentette, legvégén az „alkalmazott tervezéssel”.

Az iparművészeti rajzoktatás helyzetét bonyolította a művészeti ágazat alacsonyabbra értékelése, elsősorban Angliában, ahol már a XVIII. században a gyáripari termék növekvő megjelenésével párhuzamosan az *arts of design* (építészet, szobrászat, festészet) és az *art of ornament* (díszítőművészet) kettéválása a szakma és a közönség ítéletét egyaránt befolyásolta. Már a preraffaelita William Dyce (1806–1864), az angol rajzoktatás szorgalmazója, a tanítás végső céljának a manufaktúrális tervigény kielégítését tekintette. A feladat eredményességét szemében a „szépművészetnek” tett bármilyen engedmény csak zavart volna, mivel a „művész” és a „tervező” a társadalmi hierarchia más és más lépcsőjén foglalt helyet. Külföldi útja során a német ipariskolákban látottak különösen megragadták figyelmét: a geometriai formák száraz rajzoltatása arról győzte meg, hogy a *design* tudomány és az íráshoz hasonlóan tanítható, az ornamentals esetében pedig nem a természeti forma, hanem a geometrikus szerkezet a lényeges. Henry Cole Dyce teóriájára is alapozott,

amikor 23 lépcsős *stage*-rendszerét felépítette, és végső fokon a század második felének „ornamentális gondolkodását” döntő módon befolyásolta.

A *South Kensington* egyik neves tanára, Richard Redgrave, aki az eleven természeti formák lelkes híve és avatott ismerője volt, összetévesztette a *bennük rejlő* geometria szépségét a díszítés alapját képező geometrikus sémák merev alkalmazásával: virágokat másoló tanítványai látását előre kézbeadott sematikus ábrákkal befolyásolta, s így terelte a megkívánt irányba. Módszere nem maradt hatás nélkül még William Morrisra és tanítványaira sem, akik a *design*t „alkalmazott művészet” és nem „formatervezés” értelemben használják. Walter Crane is csak a század elején, 1903-ban használja a fogalmat első ízben az utóbbi megjelölésére: „A *design*ről elsősorban a síkdíszítmény szempontjából beszéltem, — de a jó *design* szerkezet szempontjából természetesen teljesen független lehet az ornamentikától.”

Mindezek ellenére egyoldalúság lenne azt hinni, hogy az *art of ornament* szolgálatába szegődő rajziskolák és iparművészeti iskolák programja a geometrikus alapformákra és a geometrizálható ornamentekre szorítkozott volna. Franciaországban az emberi figura másolása kezdetől fogva egyenértékű szerepet játszott; a szabadabb szemlémű francia iskolák számos angol művésznövendékét vonzottak is a kontinensre. Henry Cole beépítette *stage*-rendszerébe, pontosan meghatározott grádusokban, kópiák és élő modellek alkalmaztatásával. Robert Haydon (1786–1846), aki Dyce-szel egy időben a szigetország rajziskoláit tanulmányozta, kollegájával ellentétben arra a meggyőződésre jutott, hogy az emberi alak ismerete mindenfajta művészetoktatás kiindulópontja: „Alapítassék egy rajziskola bár kizárólagosan manufaktúrális célokra, az emberi alak ismeretére vonatkozó instrukciók nélkül a kézműves tevékenységben alapvetően figyelmen kívül hagyná az ízlés és a szépség igazán lényeges elemeit; ebből természetszerűen következik, hogy az alapozásnál elhanyagolt elemek nélkül a tökéletlenül megalapozott nagyszerűség szét fog esni”.

*

Nálunk a kópiák másoltatása ellen — egyelőre német és francia példákra való hivatkozással — a 80-as évek második felében merülnek fel kifogások. Egy német szerző művének (M. Meurer: *Das Studium der Naturformen an kunstgewerblichen Schulen*, Berlin, 1889) magyar recensze a művészet és természet formáinak összehasonlítását javasolja: „Azon kell lenni, hogy az iparművészeti iskolák növendéke a természetet gondolkodva szemlélje, szeretettel mélyedjen el formáinak beláthatatlan változatosságába és tanulja azok szépségét és törvényszerűségét megismerni.” Ugyanebben az évben az iparművészeti iskolák párizsi kiállításán a lyoni *École Nationale des Beaux-Arts* és az *École Municipale de Dessin* anyaga kelt feltűnést. (Ötven évvel korábban Dyce a lyoni textilgyárak exportjára hivatkozva sürgette az angol rajzoktatás megszerzését.) A szövőipar körébe vágó tanulmányok előbb a növény rajzát, képét adták „egyszerűen előállítva”, természetes nagyságban, majd mint előkép mellé a különböző technikákhoz alkalmazkodó rajzok sorakoztak. A lap megjegyzése szerint: „aki iparművészeti iskolán valaha tanított, jól tudja, hogy a szerves természet részletesebb formái iránt mily kevés finom érzék van a növendékekben, és hogy a még mindig nagyon is nagymértékben használt gipszmintákkal mennyire nehéz ez érzéket fejleszteni.”

Georg Hirth-nek a rajzoktatásról és művészképzésről írt könyve (München, 1887) alapján a korabeli kritikus arra a megállapításra jut, hogy „az elemi rajzoktatás célja nem lehet egyéb, mint a tehetséges tanítványt arra oktatni, hogy a természeti tárgyakat s az élőlények mozgatait is ábrázolni és saját képzeletének ötleteit előállítani képes legyen”. V. Árdai Szilárd, a Mintarajz- és az Iparművészeti Iskola tanára és a *Fali minták és elemi szabadkézi és étképményes rajzoktatáshoz közép-, polgári- és ipariskolák, valamint tanítóképzők számára* című gyűjtemény szerzője Georg Hirth kötetét súlyos elmarasztallással illeti: módszerét olyan „túlásnak” tartja, amely „a

legtűrhetlenebb következményekre vezetne". Az iskola néhány évvel később (Várdai gyűjteménye 1891-ben jelent meg) „kezd lassan számot vetni azzal az új iránnyal, mely ekkor külföldön már megerősödött. . . A régi műalkotások mellett immáron a természet is csak oly figyelemben részesül, s érdemesnek tartatik a tanulmányozásra, mint azok. A régítől teljesen elűtő művészi ötletek tetszésre találtnak, és kezdik megbecsülni a *primitívebb népies stílusokat* mint olyanokat, melyek alkalmasak a tovafelesztésre" (Gróh István).

Keleti 1870-ben megérezte mindazt a változást, amely a XIX. századi művészetoktatás merev rendszerét kikezdte, és a jövő felé mutatott. Szerencsétlensége az volt, hogy olyan időpontban vált aktuálissá a hazai művészetoktatás megszervezése, amikor ez a merev rendszer még szilárdan tartotta magát, és az újak csirái éppen csak bontakozóban voltak. Ő ennek az előre mutató útnak útját nem láthatta, és amikor a fejlődés erre az útra lépett, idegen is maradt számára. Javaslatai azonban, amelyek az egész hazai művészetoktatás és műpártolás ügyét átfogták, a további fejlődés számára is alapot teremtetek. A Mintarajztanodának a berlini művésztörténész professzor, Hermann Grimm alapján összeállított programjában a „domború minták és élő alakok utáni figurális szabadkézi rajz és festés” egyaránt szerepel. A sorrendet illetően a brüsszeli „rajztanügyi első kongresszusra” (1868) hivatkozik, ahol az a javaslat, amely szerint élő alakot az antik szobrokat megelőzően kellene rajzoltatni — „egyetlen pártolóra sem talált”. Ugyanezen a kongresszuson viszont, Keleti ezt is említi, „senki sem tartotta lehetőnek, hogy a kézművesből csak valamire való iparos-művész is váljék anélkül, hogy a legkomolyabb művészeti tanulmányokban ő is részt ne vegyen”.

Végezetül és emlékeztetőül, a tervezett mintarajztanoda mellé soroljuk fel Keleti többi javaslatát, mert azok hosszabb-rövidebb ideig az egész hazai művészetoktatás, nem utolsósorban az Iparművészeti Iskola tevékenységét jelentős mértékben befolyásolták: a rajztanítás kötelezővé tétele; szakavatott rajztanárok képzése; tanárjelöltek számára egy-két éves külföldi tanulmányút biztosítása; közgyűjtemények felállítása (iparmúzeum, kópia-gyűjtemény, könyvtár, az Esterházy-képtár megvásárlása); nyilvános társulatok és (országos) kiállítások szervezése; pályázatok, versenydíjak kiírása, kormánykiüntetések adományozása; építendő középületek külső és belső díszítése. Javaslataiban az 1867-es kiegyezés utáni légkör, illuzorikus államiságunk és a nyomában támadt reprezentációs igények, valamint az illusztris külföldi példák egyaránt tükröződnek.

II.

Keleti Gusztáv, a tízéves Mintarajztanoda igazgatója a M. Kir. Iparművészeti Tanoda és az azzal kapcsolatos „műfaragászi tanműhely” avatási ünnepélyén (1880. nov. 14.) szerény programmal lépett a nyilvánosság elé. Röviden ismertette az osztrák iparművészeti iskola és múzeum főbb alapítási elveit („a rajzolás és mintázás beható tanítása”; „a művészet és iparművészet jeleiből termékeinek felkutatása, gyűjtése, restaurálása, sokszorosítása”; „a termelés előmozdítása kiállítás, jutalom, kitüntetés, megrendelés révén”), majd az újonnan létesült intézmény célját „egyelőre a művészeiből jellegű fa- és bútorigar iskoláserő támogatásában” jelölte meg. Hamarosan kialakult az egyetlen szakosztályból álló intézet tanterve. A növendékek (az első évben heten) a műhelymunkához szorosabban kapcsolódó tárgyként *építészeti rajzot* és *iparművészeti tervezést* kapnak, segédanyagként *geometriát*, *szabadkézi perspektívát* és *éktípusnyes rajzot*.

„A geometria, kiváltképpen pedig az ábrázoló geometria — írja Gróh István — minden műszaki tudás alapját képezi, s elkerülhetetlen segéd tudomány annak, aki adott terv után valamit kívinni, s még inkább annak, aki önállóan tervezni kíván. Csaknem épp oly fontos a síkmértan, mely az idomok ismeretét, területeik kiszámítását és szerkesztésbeli ügyességét adja meg, valamint a szerkesztő perspektíva, mely testek látszati képének

megszerkesztését tanítja. A szabadkézi perspektíva . . . szintén testek látszati képeit állítja elő, de nem szerkeszt, hanem a beállított testminta helyes lerajzoltatása által a perspektivikus érzés fejlesztését tartja feladatának. Az *éktípusnyes rajz*, az elmúlt kor klasszikus díszítvényeit másolva, a különböző rajzmódort igyekszik elsajátíttatni, egyidejűleg pedig a rajzolt díszítőelem úgyszólván a rajzoló sajátjává válik. Tanulmány tárgyát ez időben leginkább olasz reneszánsz díszítvények grafikus és domború mintái képezték.”

A *figurális rajz* a második évben kerül beiktatásra. „E tantárgy az emberi alaknak, minden szép emez igazi forrásának tanulmányozását, a fény és árnyék helyes elosztását célozta, nagymesterek rajzainak másolatait és antik szobrok öntvényeit véve mintául, súlyt helyezve ezen kívül a vázolásbeli ügyesség gyakorlására is.” Az *építészeti rajz* „az építéssel formanyelvét volt hivatva a növendékekkel megismertetni, bemutatva a kiváló építészeti alkotásokat stílusok szerint, majd a megismert tagozatoknak egyszerűbb kompozíciókban való felhasználásával” történnék kísérletek. Az iparművészeti tervezés grafikai mintákra támaszkodó felvételeket jelent „változtatott mértékben vagy természetes nagyságban rajzolva, szerkezeti adatokkal, továbbá a megelőző éktípusnyes és építészeti rajztanfolyamok alapján önálló stílszerű tervezési gyakorlatokat az iparművészet különböző ágainak köréből”.

A felvétellel jelentkező növendék *ipari előképzettséggel nem rendelkezett*. A felvétel a tizenötödik életév betöltéséhez és négy középiskolai osztály elvégzéséhez volt kötve. Az iparos tanulók számára a századfordulói öt évre emelkedő oktatási idő (egy-, majd kétéves előkészítő és hároméves szakképzés), másrészt az iskolai végzettség követelménye eleve riasztóan hatott, s így számukra a bejutás reménytelen volt. Az iskolát már a kezdet kezdetén, létrehozói szándékától függetlenül, társadalmi elkülönülés és az ipartól való elzárkózás jellemezte. Jaschik Álmos 1920-ban keserűen fakad ki: „... iparművészeti tanítasunk már a háztetőn szaladgált, amikor iparoktatásunk még meg sem született”.

Ausztria a hetvenes évek közepére újjászervezi általános rajzoktatási és iparoktatási rendszerét, 1875-ben az iparművészeti szakiskolák a *Museum für Kunst und Industrie*-ban mutatják be legújabb termékeiket, amelyek „nemcsak a technika és a pontos munka megbízhatóságával tűnnek ki — tudósít az alkalmi osztrák kiadvány —, hanem a művészi ízlés jelentékeny szintjével is”. A legtöbb iskola a helyi ipar igényeivel alkalmazkodott, vagy nyersanyagforrás közelében létesült, hasonlóan Európa más országaihoz, és műhellyel együtt került felszerelésre. Nálunk az 1872-es ipartörvény a „korlátlan iparszabadság” elvével meglehetősen zűrzavart támasztott: egyik indítéka az a felismerés volt, hogy a fejlődő gyárpárral a kézművesipar úgysem veheti fel a versenyt, ezért legcélszerűbb sorsára hagyni. A „képesítés elvét” törvénybe iktatandó 1884-es javaslat legfontosabb eredménye az ipartestületek felállítása volt. . . Távolabbról ez a törvény mozdította elő a Fővárosi Iparrajziskola megszervezését (1886).

Az általános iparoktatás megindítására a vallás- és közoktatási s a kereskedelmi minisztérium közreműködésével a 90-es évek elején került sor. Az alapvető változásra az Iparművészeti Iskola hamarosan reagál, bár az iparos társadalommal szemben fennálló feszültséget és a szakmai-művészi különállást továbbra sem sikerült feloldani. 1890-cel kezdődően „oly jelentkezők, kik valamely ipari szakiskolát vagy más szakintézetet végeztek, képességüket igazoló vizsga alapján az előkészítő tanfolyam látogatása alól felmentetnek, s egyszerre a szakosztályba vehetők fel. Ez intézkedés tág kaput nyit oly elemeknek, melyeknek hiányát az intézet idáig sajnosan nélkülözte, s bizonyos ipari képzettség kikötésével kizárja azt, hogy a végzett növendékek a proletárok számát (!) szaporítsák.” Az intézkedés az iskola történetének millenniumal kezdődő szakaszában érezteti hatását.

A fentiek alapján tudjuk méltóképpen értékelni Rauscher Lajosnak az iskola szervezésekor felmerülő elgondolását, amely a szakmai előképzettség hiányát és az

egyoldalú papirostervezés hátrányait hidalta volna át. Rauscher mint az iskola „artisztikus vezetője” és az „iparművészeti rajz tanára” úgy vélte legjobbnak, hogy a növendék a tervezést kizárólag az iparművészeti osztályban gyakorolja, s az itt készült tervek kerüljenek aztán a szakosztályban kivételre. A tervezett központi vezetés egységes jelleget adott volna az iskola összes kivitt munkáinak, s a növendékek megszokták volna megrajzolt terveiknek megfelelő anyagban való kivitelét”. A másik előremutató elgondolás Hegedüs Candidtól ered. Azt javasolta, hogy „a növendékek a szünidőt gyakorlatban töltsék, hogy ily módon a növendék... szakmájával már korábban... megbarátkozzék, s ne kellessék később, képzett korában idejét szakmája elemi fogásainak eltanulására fordítani”. Gondoskodik is a faragó növendékek rangos nyári foglalkoztatásáról, 1882 júliusában államköltségen díszítetteti a Zeneakadémia nagytermét, valamint tervbe vette egy miniszteri fogadószoba plasztikus díszítését. „Ez lett volna a módja, hogy intézetünk az élő iparral összenőjön, s óvszer minden akadémiás irányú fejlődés ellen” — írja Gróh 1899-ben, majd hozzáteszi, hogy a hasonló jellegű intézkedések „csak ma, húsz évvel a megalapítás után a legújabb szervezeti szabályzat életbe léptetésével valósulhatnak meg”.

Ez alatt a 15—20 év alatt alakulnak ki azok a szakosztályok, amelyek az iparművészet értelmezéséből adódóan az alkalmazott művészet inkább tanterem-, mint műhelyszerű gyakorlását mozdították elő. „Harminc esztendővel ezelőtt — emlékezik vissza Gróh 1915-ben — iparművészeti alkotásnak valami furcsát, valami igen díszest tartottak, ami nem is volt való a rendes polgárember lakószobájába, s amit úgy illett a kiállításon venni.” Fittler Kamill, az iskola későbbi igazgatója, 1892-ben *Asztaldísz* címmel egy ilyen, díszterményekkel agyonzsúfolt tárgy aprólékos leírását adja. A dísz tárgy ifj. Herpka Károly műhelyében készült, az alakos díszterményeket Lóránfi Antal mintázta. Az ismertetéshez Fittler hozzáteszi, hogy az asztaldísz az Iparművészeti Társulat karácsonyi tárlatán I. díjat nyert...

Második szakosztályként az *ötvös osztály* alakult meg 1883-ban. A növendékek az oktatás első fokán domborítással és véséssel, felsőbb fokon edények, billikomok, ékszertervezésével és kivitelezésével foglalkoztak aranyozás, zománcozás, patinázás alkalmazásával. Ifj. Herpka Károly „galvanoplasztikai intézete” számára az Iparművészeti Múzeum ad helyet. (A Radisics Jenő javaslatára felszerelt laboratóriumban a fontosabb ötvösművekről készültek másolatok.) Ugyancsak 1883-ban indul meg a Mintarajziskolából áthelyezett *fametsző osztály* Morelli Gusztáv vezetésével. „A tanítás célját ez időben a fára való korrekt rajzolás és a különböző modorban való mázolás képezte. A német ó és új modorok fakszimile hatásának utánzása, a színhatás után törekvő francia modor és a kettőt összeegyeztető angol modor eltanulása volt a feladat.” Morelli halálakor, 1909-ben Czákó Elemér, az iskola igazgatója úgy búcsúzik tőle, mint a Doré-féle fametszeti felfogásban gyökerező tónusos fametszés Magyarországon egyedülálló mesterétől.

1884-ben újabb két szakosztály kerül felállításra, a *díszítőfestő* és a *rézmetű* osztály. Az elsőben a tanmenet színes lapminták másolásával kezdődött, majd gipszöntvények és a természetes virág- és gyümölcsminták tanulmányozása után önálló térkitöltési feladatok megoldása zárta az oktatást. A szakosztály éveken át súlyos nehézségekkel küzdött, minták hiányában az első két évben mindössze síkdíszítések másolása folyt. 1888-tól kezdve a Nemzeti Múzeum jóvoltából megoldhatóvá vált kitömött állatokról tanulmányok készítése, sőt ebben az évben — ha nem is rendszeresen — a növendékek tájkép- és növénystudiumokra is sort keríthettek. A rézmetű osztályban elsősorban rézkarc készítése folyt tónusos minták, fényképek, majd festmények után. Az oktatás eredeti munkák készítésével zárult. Az eredményt kétségessé tette a megfelelő felszerelés hiánya, az elkészített rézlapokat sajtó hiányában 1894-ig (!) Bécsbe kellett küldeni nyomásra.

1885-ben indul meg a *kisplasztikai* és a „műfaragászati tanműhellyel” egyesített *díszítőszobrászati osztály*.

Az oktatás menetét mindkét osztályban az ismert séma szabta meg. Kezdődött kisplasztikai munkák, illetve valamilyen történelmi stílust vagy a természetet követő építészeti dísztermények másolásával, mintázásával, és folytatódott iparművészeti tárgyak tervezésével, dísztermények önálló felhasználásával, mindkét osztályban az emberi alak bevonásával. A márványba faragás 1894-ben kerül bevezetésre.

A kópiák másoltatása elleni hangok 1887/88-cal kezdődően a figurális rajzi oktatás bővítését eredményezik. Az addig használt minták, „az antik fej és testrészek öntvényei — írja Gróh —, kivált esti világítás mellett leginkább csendéletábrázolás szempontjából bírtak fontossággal, s elkerülhetetlen volt a haladottabb növendékeket, kiváltképpen az iparművészeti tervezésben fontos mezeitelen emberi testtel megismertetni”. Az aktrajzossal együtt kerül bevezetésre a *boncalaktan* tanítása, amelyet a Mintarajziskolában Székely Bertalan végzett.

Az iskolának, jellegéből adódóan, az alsófokú ipariskolák és szakiskolák tanerőkké való ellátásáról is gondoskodnia kellett. 1888/89-től kezdődően a végzett növendékek rajztanítói vizsga letételére jelentkezhetek. 1890-ben az ipartestületek sürgetésére *esti tanfolyam* indult, egyelőre ötvösök és kárpitosok számára, az utóbbi tagozat *lakberendező* elnevezéssel. A tanfolyamot azok az iparos tanulók és segédek látogatták, akik a szakrajzzal és az „önálló tervezéssel” kívántak megismerkedni. (A lakásberendezési szakosztály 1899-ben nyílt meg, műhely nélkül.) 1895-ben, a milleniumi tanévben az ötvös szakosztály keretében még egy iparművészeti ág került bevezetésre, a *zománcozás*. Művezetője, Hibján Sámuel az iskola növendéke volt. Munkája során a limoges-i festett zománc technikát és a régi magyar zománcozási eljárásokat vette alapul.

Az iskola látogatottsága évről évre növekedett. A „műfaragászati tanműhely” 7 növendéssel kezdett, 1882-ben 19, a következő évben 35, 1885-ben 81 növendék iratkozott be. 1888/89-ben a tanulók összlétszáma 100 körül mozgott, 1896-ban már 120-an (!) iratkoztak be. A helyzet közelebbről tekintve nem volt olyan rózsás: az iparművészet státusát, a társadalmi igényt, a növendékek képzettségét és elhelyezkedési lehetőségeit állandó bizonytalanság, ingadozás, illetve hiányosság jellemezte. Radisics Jenő intő szavai 1886-ban még kivételszámra mentek: „Azt tartják sokan, hogy ha a művészet az iparral szövetkezik, akkor az ún. nagyművészetnél alább rendelt rangot foglal el, egy fokkal lejjebb száll, s hogy a művészi ipar és a szépművészet csak külső megjelenésekben, jobban mondva csak külsőségekben hasonlítanak egymáshoz. Pedig ez nem áll. A művész következhessen a művészet is minden körülmény között ugyanaz marad.” Ezzel szemben tíz évvel később is arról értesülünk, hogy a szakképzett iparosok nagy része a részvénytársaságokhoz hasonlóan „nagyobb (művészi szempontú) kereslet hiányában... a fősúlyt az olcsó termelésre helyezi, amit az által vélnek elérhetni, hogy az eredeti tervrajzokért járó költség megtakarításával sablonos munkát nyújtsanak”. Az ezredéves kiállításon az iparművészet és a „közönséges ipar” termékei együtt kerültek bemutatásra.

A három szakosztályból (fa- és fémipar; agyag-, üveg- és kőipar; papír-, bőr- és szövőipar) álló Iparművészeti Társulat első közgyűlése (1885) megállapítja, hogy az egyházi ruhákhoz szükséges kelmék és a vésnői műhely igénye mellett „a kisebb bronz dísz tárgyakban a hazai fogyasztás igen jelentékeny, s azok nagy részben a külföldről hozatnak be, noha nem szenved kétséget, hogy azok nálunk kisebb műhelyekben is teljesen megfelelően elkészíthetnek”. Az akkori állapot jellemzésére idézzük a beszámoló további részét: „Jelesül a választmány egyik lelkes tagja ókori eredetű kisebb bronzszobor másolatát készítette el, mely jutányos ár mellett tiszta öntésű és művészi kidolgozású. A szakosztály tehát tárgyalásokat indított meg az iránt, hogy nyilvános és magángyűjteményekben levő és sokszorosításra alkalmas tárgyak kiválasztassanak, és az illető művésziparosok figyelme azokra fölhívassék, továbbá hogy ily nemű

eredeti művekre pályadíjak tűzessenek ki." Az eredmény a Fittler Kamill által jellemzett és az iskola közreműködésével készült asztaldísz volt. . .

Az iskola kénytelen-kelletlen bekapcsolódott ebbe a hullámozó igényű stílusban divatáramlatba. „Az iskolában — írja Gróh 1915-ben — a szobrászok vezettek, az ő művészetük volt az, ami leginkább adott kenyeret oda-künn. Az Andrássy út két oldalán újonnan nőtt palotákban temérdek volt a felerősített gipszplasztika (ma is csodálkozom, hogy még nem hullottak le), s ezeknek megcsinálásához szobrász kellett. A festőnövendék gyengébb jövő előtt állott. Még ugyan nem jött el az üres fehér plafonok divatja, festettek, dekoráltak dúsan kapualjat, lépcsőházat, hanem ehhez elég volt az ipari tudás és ügyesség, amit a mesterek adtak tanítványaiknak.” A 80-as években Ybl Miklós nyomán vált népszerűvé az 1500 körüli olasz reneszánsz, a növendékek rengeteg olasz gipszöntvényt rajzoltak, amelyeknél fontos volt a „kezelés”: a könnyed, biztos ceruza- és tollrajzolósi technika. Ugyanakkor Yblnek magának kellett asztalosokat, díszítőszobrászokat és festőket nevelni, hogy monumentális palotáit illően felszerelje.

Az igényesebb tanárok új megoldások után kutattak. Így Rauscher Lajos, az aquatinta eljárás tökéletesítője hozta divatba a sgraffitót a Körönd egyik palotáján; terveit a tanítványaival csinálja meg, Székely Bertalan a figurális díszítést tervezi. Mindezek azonban csak szűk társadalmi igényt jelentettek, a millenniumi készülődés lázában sarjadtak. Az Iparművészeti Társulat 1890-es közgyűlésén az elnök rezignáltan jegyzi meg, hogy „szerencsés véletlen, ha művészi ipari tárgyak önálló tervei kerestetnek, nálunk általában a művészi ipar még fejletlen, s az igények nagyon korlátozottak”. Az iskola hiába biztosít munkalehetőséget a tekintélyes mestereknek, az általuk képviselt műfajjal volt baj. Művészi grafikára alig volt szükség: Morelli tevékenysége kivételes jelenség, hivatalos megrendeléseknek tesz eleget; a rézmetszés mint reprodukáló műfaj idejét múlta, csak Henszlmann Imre unokaöccse, Doby Jenő, „a legértelmesebb és leghivatottabb rézmetsző és karcoló” személyében dacolt az idővel (1907-ben halt meg); bútormintát olcsón lehetett beszerezni külföldről, a lakberendezőnek egyelőre nem volt kereslete; textiliparunk fejletlensége folytán a szövött anyagot Ausztriából kaptuk.

A mesterség ismerete sem könnyen gyökerezett meg a növendékekben. „Az intézet első tanárai más területekről kerültek az iparművészet birodalmába — írja Elek Artúr 1930-ban —, és jókora idő elmúlt, amire otthonosak lettek új feladatkörükben. Az iparművészet feladatait valójában ők sohasem látták tiszta szemmel, az iskola első igazi iparművész tanárai a volt tanítványok lettek.” A bécsi tanultságú Simay Imre, aki az 1912-es drezdai nemzetközi rajz- és művészetoktatási kongresszus kiállításán díszítőszobrász növendékeinek anyagával általános feltűnést keltett, úgy emlékezik vissza az iskola korai szakaszára, hogy akkor „a növendékek mintáztak ugyan agyaggyal minta vagy modell után, de sokszor sem a terrakottává égetéshez, sem a gipszbe öntéshez nem értettek; fába faragni, bronzba önteni, kőből faragni meg sem tanultak. Számosan közülük hátat is fordítottak az alkalmazott szobrászatnak, s a képmásra és az emlékműre adták fejüket, holott ez a munka nem az ő feladatkörükhöz tartozott. Az ily növendékek sohasem fognak eljutni ahhoz, hogy számbavehető képmás- vagy emlékműszobrászokká váljanak; miközben pedig erre fordították minden becsvágyukat, nem volt érkezésük az egyszerű, kényerelt adó plasztikai munkát megtanulniuk”. Százezeresre tekintve sokan voltak, akik tanulmányaik befejeztével külföldre mentek és ott találtak érvényesülést, miután valamelyik mester mellett vagy iskolában fejlesztették tovább szakmai tudásukat és művészi elmélyültségüket. Ebben a vonatkozásban másutt sem volt megnyugtatóbb a helyzet. Hermann Muthesius, a *Werkbund* egyik alapítója és a német művészetoktatás század eleji megformálója, a porosz iparművészeti és ipariskolák tevékenységét illusztráló kiadványban (1922) nem is tartja indokoltnak a növendékek hiányos képzettségét fájlatló ipar panasztát: „Egy iskola a szakmának mindig csak

általános alapjait adhatja meg, a tulajdonképpeni képzés a gyakorlatban következik; gyakorlati jártasságot csak az élet adhat, nem az iskola.”

III.

Amikor Fittler Kamill a millennium évében Keleti Gusztávtól átveszi a szervezetenként önállósult iskola igazgatását és a város több pontján megosztottan működő intézmény végre méltó helyre, az Iparművészeti Múzeum újonnan elkészült épületébe költözik, az új igazgató programjában az iskola szervezeti kiépítése és a műhelyoktatás szorgalmazása mellett elsősorban „a világméretű művészi változást” hangsúlyozza: „Míg eddig az antik és reneszánsz művészetből merítette az ifjú a formaezékét, addig most mindazokban a centrumokban, amelyeknek legvirágzóbb művészi iparuk van, magának a természetnek a tanulmányozására vetik a fősúlyt. . . A virágokat, állatokat, az emberi testet a természetben tanulmányozzák; szerkezetüket keresik. Újra stilizálják a formákat, egyszerűsítik a körvonalakat, takarékoskodnak a színek számában, annál elevebben alkalmazván a keveset, melyet használnak.” Valójában új korszak veszi kezdetét.

A Lechner-Pártos-féle épület nemcsak az iskola új székhelye, irányt mutat a magyar iparművészeti oktatásnak is. Az új igazgató írja róla az Iparművészeti Társulat *Millenniumi emlékkönyvében*: „Maga a fa idegenszerű előtti, de . . . ismerős leveleket, hazai ágakat és gallyakat találunk rajta, magját Nyugatról hozta a szél, de keleti szemmel lett beoltva és irthon hozta virágait.” Lechner a mázas agyag Zsolnayval tett 1889-es londoni útján ígérte meg a *South Kensington Museum* perzsa-indiai gyűjteményében, ornamentikáknak perzsa-szaszanida kapcsolatát Huszka József alapján fogadta el, s fordult a perzsa és indus építészeti példájához. Az előképeket az angol gyarmati építészet és a francia reneszánsz formáival keresztelte, s így alakította ki az épület sajátos formavilágát.

Az iskola további harmadfél évtizedes tevékenysége nem választható el attól az eleven szellemi erjedéstől, amely a magyar művészi életet a századfordulótól a korszak végéig állandó mozgásban tartja, s közvetve kihat az oktatás elméleti és gyakorlati alapjaira is. A korábbi ellentmondások nem oldódnak ugyan fel, de — mint látni fogjuk — a XIX. század örökségétől a külföldi iskolák sem tudnak máról holnapra szabadulni. Nálunk a teher-tételt történelmi-társadalmi helyzetünkből fakadó további nehézségek súlyosbították, ezeknek nemcsak gazdasági, hanem mélyrenyúló szellemi okai is voltak. Kner Imrénél „parvenü” kultúránkat elmarasztaló szavai (*Ipari nevelés és iparművészet*, 1919) az utóbbiakra vonatkoznak: „Mindig forszíroztunk bizonyos látszateredményeket, s mindig igyekeztünk legalább a külsőségekben lépést tartani a Nyugattal, de sohasem tudtuk ezt a kultúrát ki-szélesíteni. Haladásunk olyan volt, mint egy rosszul előkészített frontáttörés.” Nyugaton ebben az időben megy végbe a művészetoktatás tervszerűen előkészített „frontáttörése”, nálunk a fejlődés egészen más irányt vesz. Ennek csirái már a 80-as években érlelődnek, nem utolsósorban az iparművészeti oktatás kevésbé figyelemre méltott területén. Eredményei azonban csak a századforduló éveiben mutatkoznak szembevető módon. Lechner épülete a maga felemás módján ezt előlegezte.

Korszakunkban (1896–1919) oktatásunk és a hozzá kapcsolódó szakirodalom két elméleti-gyakorlati mozgalom vonzásában él. Az egyik az angol *Arts and Crafts Movement*, a belőle kiágazó törekvések népszerűsítése és a közvetlen kapcsolatok megteremtése. A mozgalom hullámai az első világháború kitörésével ülnek el, de még tovább gyűrűznek: ennek a kapcsolatnak egyik aktív ápolója, Mihalik Gyula 1919-ben az iskola megbízott igazgatója. A másik hatóerő a magyar népművészet felfedezése, fokozatos feldolgozása és beépítése az iskola oktatási rendszerébe. Ebben a munkában az iskola tanárai nem csekély szerepet játszanak, tevékenységük tudományos szempontból sem hagyható figyelmen kívül. Mindkét mozgalom erjedését és kibontakozását számos roman-

tikus felhang kíséri. Ezek egyrészt az *Arts and Crafts* egyoldalú megítéléséből, másrészt a népművészet értelmezéséből és „művészi alkalmazásából” fakadnak.

A két mozgalom keltette szellemi pezsgés velejárója az iparművészet emancipációjának elismertetése. A *Művészi Ipart* felváltó folyóirat a *Magyar Iparművészet* címet veszi fel, s mindvégig így fut. Az első számban Györgyi Kálmán helyteleníti, hogy a művészi ipart más kategóriába sorolják, mint a képzőművészetet, s a francia Mayeux meghatározását idézi az „iparhoz alkalmazott művészetről”, amely „a mű különböző elemeinek, a formának és díszítésnek szükséges összhangjából” fakad, „oly módon, hogy egyetlen, önmagában kellemes s a környezethez harmonikusan kapcsolódó egészet alkotnak”. Az egyenjogúság hangoztatása általános európai jelenség: a külföldi fejlődést figyelemmel követő haza recenzensek hol az angol *The Studio* gazdagon illusztrált számain, hol az ismert német művészettörténész, Wickhoff nyilatkozatán gondolkodnak el. Gróh István 1899-es iskolatörténetében még tovább lép: „A műtörténelem bizonyossága szerint a *grand art* tulajdonképp az iparművészetnek legnemesebb hajtása”, majd így folytatja: „A műiparban nyilvánlik meg legfőképpen a nemzeti felfogás, jobban, mint pl. a festészetben és szobrászatban”. Nyomban hozzáteszi, hogy a „jövő magyar stílusnak megalkotása csak a modern stílmozgalom (értsd: szecesszió) keretén belül lehetséges”.

Műlo ellentét legfeljebb ebben, az elsőbbség kérdésében merülhetett fel. Az építész Fittler Kamill vagy Radisics, az Iparművészeti Múzeum igazgatója határozottabban orientálódott az *Arts and Crafts* felé, mint a népies síkdíszítőművekre támaszkodók. Az előbbi 1897-es programjában hangsúlyozza is: „Nem szabad, ha magyar ornamentikáról beszélünk, csupán a szűrt meg a tulipános ládát magunk elé képzelniünk. A XV–XVI. századok textilművészetében, zománcos ötvösségében, nyomtatványában stb., sőt bizonyos tekintetben építészeti díszítőműveiben is oly egészséges, sajátos fölfogásra, zamatos stílizálásra akadunk, melyet tanulmányozni, és ott, ahol lehet, követni, utánozni — nem másolni — tartozó kötelességünk”. (X) (Radisics?) elsősorban az angolokat tartja követendőnek, mivel a „reminiscenciák fölösleges sallangját mellőzve” és az anyagot, szerkezetet, formát összhangba hozva alakították ki a „modern stílust”.

A művészet és a kézműipar egységét valló *Arts and Crafts Movement* nem volt művészetoktatási mozgalom. Ruskin, Morris vagy tanítványa, Ashbee — aki mellett Bíró Mihály, az Iparművészeti Iskola végzett növendéke 1910-ben több hónapot töltött — az intézményesített iskolai oktatásba nem is kapcsolódtak be, legfeljebb átmenetileg. A mozgalom illetője eredetileg Welby Northmore Pugin (1812–1852) építész, a *Gothic Revival* híve; az „újjaéledt gótika” nyomán ébred fel benne a középkori művesség igénye. Már 1841-ben így ír: „A tervezés két fő szabálya a következő: először is csak olyan sajátosságai lehetnek egy épületnek, amelyek a kényelem, szerkezet és határosság szempontjából szükségesek; másodszor minden díszítésnek az épület lényeges szerkezeti gazdagítását kell szolgálnia”. Később így: „Ornamentika a szó igazi és tulajdonképpeni értelmében önmagukban hasznos dolgok megfelelő módon való megszépítését jelent, bár a fogalommal történő visszaélés folytán gyakran a pusztá gazdagítás jelölésére használják, amit csak egyéni ötletnek és szeszélynek lehet minősíteni.”

William Morris (1834–1896), a *Gothic Revival* romantikus sarja, kiváló gyakorlati érzékkel rendelkezett: az általa alapított műhelyek a 60-as évektől kezdve jól tervezett szőnyegekkel, falikárpitokkal, tapétákkal, bútorokkal, színes üvegekkel és könyvekkel látták el a viktoriánus közönséget. A művész társadalmi felelősségérzetétől áthatva s az ember és a környezet esztétikai-etikai kölcsönhatását vallva, birminghami tanítványait „egyszerű társaknak” tekintette, művész-mesterembereknek, akik számára az alkotás örömet, élvezetet jelent. Más oldalról a gép alkalmazására értetlenül tekintett: egy Jacquard-szövőgép használatát művészeti iskolában „borzalmas ötletnek” minősítette; a tervezés és kivitelezés egységének intézményes megvalósítására vonatkoztan

nem voltak elgondolásai; a „history and styles”-t, a történelmi példák gyűjteményét rajzban, nyomtatban nélkülözhetetlenek tartotta, forradalminak vajmi kevéssé nevezhető elődeihez hasonlóan. Charles Robert Ashbee 1884-ben Toynbee Hallban műiparosok számára közösséget alapított, majd iskolát. A *Guild* 1902-ben Chipping Campdenbe költözött. Ashbee utópista-szocialisztikus elveket valló gyakorlatában a hangsúly a művészet és ipar egységéről az utóbbira tolódott át, a művészetoktatást meg is vetette.

Nálunk az egész mozgalmat ideológiailag elsősorban Ruskin neve fémjelzte. Nádaí Pálnak, az iskola tanárának 1912-es sorai világosan mutatják az utópia naiv-romantikus értelmezését: „Amit ennek a századnak iparművészete a múlt századtól örökölt: gazdag kincs, a Ruskin szelleme. Benne van egy nagy bölcs, egy mély szívű próféta egész világító, iránymutató ereje: az iparművészetnek szociális rendeltetése. . . Kisugárzik belőle az a hit, hogy a szépségreligióval tudja eltölteni az emberek lelkét, össze tudja forrasztani őket, és egy régi platonikus államalakulárra is képes (!), ha elpusztítja az industrializmust és a gyárat, s meghagyja az embereknek a kézi munkában való ősi naiv gyönyörűséget”. Nádaí említi Van de Velde szériatermékeit is, de bennük társadalmi rendeltetésük ellenére „fenyegető falanszterszerűséget” lát. . .

Stuart Macdonald, a művészetoktatás történetének (1970) feldolgozója, az *Arts and Crafts Movementet* a *Snobbery of Classicism* nyomába lépő „középkor-imádat” címén marasztalja el, belőle nőtt ki az az „elmagányosodott kézműves” (*hermit-craftsman*) nemzedék, amely elárastotta Európát, és az ipari társadalomban helyét nemelve vergődött az állami és a magán-megbízás légszegény terében, a művészet és a gyáripár ellentétes vonzásában. Ashbee — aki a német *Werkbund*dall kapcsolatban állott — 1911-ben ismeri fel a szétválás „veszélyeit”, Lethaby még 1922-ben is úgy nyilatkozik, hogy a gyáripár termék sohasem lehet művészi a szó igazi értelmében, legfeljebb „jó” — másodlagos értelemben.

Az *Arts and Crafts Movement* az *Art Workers' Guild* közvetítésével talált kapcsolatot az intézményes művészetoktatással. Az 1884-ben alakult *Guild* hangadói a múlt stílusáramlataival szembehelezkedő építész, R. Norman Shaw tanítványai, akik progresszív építészeket, művészeket és tervezőket toboroztak maguk köré. 1888-ban Morris egyik híve a *Guild* tagjaiból bizottságot létesített az *Arts and Crafts Exhibition Society* megalakítására. A programot a társulat első elnöke, Walter Crane fogalmazta: „Az *Arts and Crafts Exhibition Society* azzal a szándékkal alakult, . . . hogy a művészetek kapcsolatát a kevésbé közvetlenül dekoratív jellegű festmények vagy szobrok kizárása nélkül a különböző anyagokhoz és célokhoz alkalmazva szemléltesse, ha a tér a köztük levő megfelelő kapcsolat láttatására alkalmasnak bizonyul.”

Az *Arts and Crafts* műhelyoktatásra támaszkodó gyakorlatát Walter Crane honosítja meg a *Royal College of Art*-ban (a korábbi *South Kensington*-ban), amelynek 1898-ban átveszi igazgatását, majd 1901-ben újjászervezi. Valamennyi tanszak élére az *Arts Workers' Guild* emberei kerülnek, a legtekintélyesebbnek számító tervezési tanszak vezetője W. R. Lethaby lesz, korábban a *Central School of Arts and Crafts* igazgatója. A budapesti Iparművészeti Múzeum 1899-ben bemutatja a Cole által rendszeresített „nemzeti verseny”, a *National Competition* 1898-as pályanyertes műveit, majd 1900-ban Crane munkáiból rendez kiállítást. Ebből az alkalmából a neves művész családjaival együtt Magyarországra látogat. Magyar barátai elviszik Erdélybe, Kalotaszegre, és Pécsért felkeresi a Zsolnay családot. A kiállításról beszámoló Radisics Jenő az angol oktatási rendszer és a modern angol stílus zálogát az „önálló egyénben” látja, „aki tanulmányozta a régi műemlékeket, s a természetből merítve inspirációját, újat keres”. Hozzáteszi, hogy „az, amit modern angol stílusnak keresztelünk el, egyszerűen a század díszítő stílusának egyelőre legtekintélyesebb kifejezése”.

Nevelői tekintélyét Crane elsősorban két könyvével, az 1892-es *The Claims of Decorative Art*-al (A díszítőmű-

vészet követelményei) és a *Line and Form*mal (1900) alapozza meg. Az utóbbi (Vonal és forma) 1910-ben Mihály Gyula fordításában Nádai Pál bevezető tanulmányával magyarul is megjelenik. Nádai a reformátor művész-pedagógust „Merton Abbeyben, az átalakított régi normann kolostor omló falai alatt, egy gyönyörű park közepén sürgő-forgó munkások közt járva-kelve” mutatja be, „serény tevékenységben”. „A művész asztalt csinál, festett üveget ölmöz, kandallót épít, tapétát ragaszt, kartont nyom, szőnyeget csomóz és könyvet köt, s büszke rá, hogy találkozik társaival egy közös és gyakorlati célban: az élet széppé tételében. Csak egy van, akinek felsőbbségét elismerik: az építész”.

Könyvével Crane a *South Kensington* történelmi példákra támaszkodó koncepcióját a művészet sajátos elemeiből fakadó összefüggésekkel (mozgás, textúra, ritmus, ellentét, egyensúly stb.) helyettesíti. Hatása művészet-pedagógiai és művészettörténeti vonatkozásban egyaránt jelentős, a tudományos igényű szemlélet mind a mai napig számolni kénytelen vele. Crane oktatási elvei — bár újszerűség és hagyomány ötvöződik bennük — a *South Kensington* merev módszerének felrészítését eredményezték. A *The Claims of Decorative Art*-ban írja: „A tekintély súlya az eredetiséget elsöpri, a példák tömegével felforgatja és zavarba hozza... A népművészet kiolthatatlan spontaneitása arra ösztönöz, hogy új művészi formák születésében híhessek, még ha a múlt művészetének valamennyi mintaképe és feltétele romba is dőlné... Úgy gondolom, hogy minden művészet valódi alapja és gyökere a kézművesség, s hogy a művészi indíték és lelemény akkor ébred fel, amint ehhez való szoros kötődését és közvetlen kapcsolatát elveszti... Természetesen a szabályok nem abszolút meghatározó érvényűek minden esetben. A művészetben semmi sem abszolút. A művészet nem tudomány.”

Az Iparművészeti Iskolában Ruskin és Morris elveinek a műhelyoktatáshoz kapcsolódó centruma Körösfői-Kriesch Aladár gödöllői szőnyegkészítő telepe, amelynek az iskolához való csatolásáról 1907-es miniszteri rendelet intézkedik. A minisztériumi leirat hangsúlyozza, hogy „az intézet csak úgy közelítheti meg a hazai ipar felvirágoztatása érdekében eléje tűzött művészeti és gyakorlati célokat, ha kilép a tervezési rendszer keretei közül, és az ipari élet gyakorlati elemeivel is mind szorosabban kapcsolódva, az egyes ágazatok technológiájára és úgy üzembe, mint üzletbeli feltételeinek ismeretére is kiterjeszkedik.” A sajtó a telep iránti érdeklődést állandóan ébren tartja, Kriesch, aki felvett előnevével a székely népművészethez való vonzódására utal — cikkeiben, tanulmányokban propagálta az *Arts and Crafts* preraffaelita töltésű pietikus elméletét. Romantikus antikapitalizmusa gyáriparunk fejletlensége folytán az időszerűség látszatát keltette, a művészeti közélet visszásságait leleplező sorai igaznak is bizonyultak. A megoldást a *Socialism in Art* (Morris) megvalósításában látja: „... a szocialista helyett, hogy a művészetet egy kiváltságos helyzet esetleges fényűzésének tekintené, követeli azt, mint az emberi élet elengedhetetlen szükségletét, melyet bármely tagjától is megvonni a társadalomnak nincsen joga.”

Gyakorlatiasabb hangot ült meg 1906-ban az ugyan-csak Gödöllőn tevékenykedő Lakatos Artúr. Az angolok mellé Olbrichtot, Josef Hoffmant, Bruno Pault, Pankot és Van de Veldét sorakoztatja fel. Művészt mond, de textilipari tervezőre gondol. Kriesch ruskini és morrisi áhítata anakronizmusnak bizonyulhatott, Lakatos terve az európai párhuzamok ellenére idő előttinek: „Igaz, a modern iparművészeti törekvések arra irányulnak, hogy a kisipart, a kézi munkát régi művészeti tökélyére visszaemeljék. De a szociális fejlődés félreismerése volna az, ha a művészek munkakörükbe nem foglalnák a gyáripar tökéletesítését... Az iskola (ti. az Iparművészeti Iskola) nyissa meg kapuit az életnek, legyen a gyár kísérleteinek elősegítője, viszont a gyáros támogassa az iskolát tapasztalataival, tájékoztassa a tanfőit az árfolyamokról, a fogyasztó követeléseiről, a gyártás minden csinjáról-bínjáról, és terjessze végül az iskolában tervezett mintákat”.

A 10-es évek elején az *Arts and Crafts* eszmévilága, a technika bátortalan elfogadásával kiegészítve, az iskola

„hivatalos ideológiájává” emelkedett: az 1911/12-es és az 1912/12-es évkönyv a korábbi szokástól eltérően bevezető írást közöl *Mit kíván az Iparművészeti Iskola növendékeitől?*, illetve *A művészi munka és az önfegyelmzés* címmel. 1910-től Pittler Kamill halálát követően a nyomdász-szakember Czako Elemér állt az iskola élén. Ezekben az években az iskola tevékenysége a gátló tényezők ellenére a korábbinál jóval magasabbra szárnyal. Mindkét írás szerzője (Czako Elemér?) a ruskini-morrisi eszmévilágot az iskola megváltozott szervezeti életéhez alkalmazza. 1911/12-től az addigi kétéves előkészítő és hároméves szakképzés helyébe hároméves középiskolai és kétéves felsőfokú tanfolyam lép. Ettől a tanévtől kezdve az iskola valamennyi szakosztályára nők is látogathattak. (Az intézkedés 1925-ig marad érvényben.) Az átszervezés az intézmény műhelyiskolává való fejlesztéséhez kíván megfelelő alapot teremteni. Ruskin és Morris ideológiája romantikus jellege ellenére erre a célra kiválóan alkalmasnak bizonyult. Az elmélet és gyakorlat ellentmondása az iskolai és a társadalmi élet síkján így is szembeötlő marad, de az átszervezés követelte pedagógiai elvekhez az *Art-socialism* képviselőinél jobb forrást aligha lehetett találni.

„Az egész egyén kiművelésének” igénye, az egységes iskolai — növendéki és tanári — közösség hangsúlya, a műhelyélet és műhelymunka emelkedett értelmezése, a művészet áhítatos tisztelete és erkölcsi erejébe vetett hit, az anyag gondos megmunkálása során kifejlődő önfegyelm — egyszóval az iskola kívánta művésszé fejlődés feltételei az angolok teóriáiban gyökereznek. Az iskola ezekben az években jut a legtöbb külső megbízatáshoz, a programnak ezzel a szerencsés lépéssel sikerül részben ellensúlyoznia az egyoldalú művészi nevelés hátrányait. „Az iparművész hivatásában egyesül — írja a programadó szerző — a technika és a művészet kettője ereje, melyek közül az egyik a szépnak nyugtalan, egyre csapongó keresésére készíti, a másik józan, számító okosságra.” Az iparművész előtt álló horizont szélesre tárulása is elsősorban az angoloknak (Ruskin, Morris, Crane, Cobden-Sanderson, Ashbee, Baillie-Scott) köszönhető. A névsort Van de Velde neve egészíti ki: „Nekik köszönhetjük, hogy ma az iparművészet többet jelent, mint amit a neve kifejez, mert benne van a törekvés az emberi élet egész területének átforgatására, a családi élet, a lakóház, az utca, a kert, a város megszerépítése, a ruha, a könyv, a színház, a szórakozóhely szebbé, célszerűbbé tételére.”

Az iparművész feladatkörének ez a kiszélesítése — amely ebben az időben nem ismeretlen Nyugaton sem — körülhatároltabb megfogalmazást kap 1918-ban Györgyi Dénesnél, a belsőépítészeti szakosztály vezetőjénél. Az *Arts and Crafts Movement* első inspirátorai és kovásai építésszek voltak, s amikor továbbfejlesztve és átértelmezve a kontinensen, elsősorban Németországban gyökeret vert, ugyancsak építésszek álltak a mozgalom élén. Nálunk ez a tény nem kapott nyomatékos hangsúlyt, Körösfői-Kriesch, a morrisi elvek legodaadóbb terjesztője, a szőnyegszövő műhelyt és a díszítőfestő szakosztályt (1913-tól) vezette. Gondolkodásban társa, Kós Károly építész volt, s gyakorlatban közelebb is jut a mozgalom számunkra szóló tanulságainak felismeréséhez: „Ruskin prédikálta a modern művészetet, és követői megcsinálták az angolok nemzeti művészetét”. Morrisék múlt iránti kegyeletében — amelyből ő a magyar népi építészettel felhasználási lehetőségeit szűri ki — a házra, kertre, tárgyra, technikára, háziiparra irányuló figyelem egészét értékeli, akadémikus kötöttségektől mentesen. Györgyi Dénes ugyancsak az angolokra vezeti vissza az új formanyelvet kereső architektúrát, a terek, lakótelepek, városok rendezésének igényét, sőt az ipari forma megjelenését, általában a modern tárgyszerűsítést valamennyi megnyilatkozását. A hazai művészet kibomlását az iparművészet és az építészeti összefonódásától s az „építész-iparművészeknek” az ország ipari életében játszott vezetőszeropétól várja.

Nádai Pál 10 évvel később, 1928-ban, Vágó József Ostrom utcai villáját (1916) ismertetve felsorolja, mi mindennek tudott örülni 1916-ban egy magyar építész. Örülhetett a gazdag polgár mecénásnak; örülhetett annak,

hogy egy nyugat-európai és egy keleti kultúrkör határán állva a „Muthesius és Baillie-Scott óta kialakult villaház-típus, mely parázsló szép köntöst öltött a bécsi Hoffmann-iskola kezén”, megfőlthette magyaros tartalommal. Örülhetett annak, hogy a magyar díszítőművek csodás világát felfedező nemzedéknek a tagja. Végül — *örülni szeretett volna* annak, hogy „minden ízében magyaros és modern iparművészet fogja megtölteni a házat. A himzés az ágyon, a függöny az ablakon, a porcelán csésze a reggelizőasztalon, az ezüstnyelű kés a fiókban mind magyaros lesz. És mind iparművészet, becsületes anyagban, formában tökéletes, európai, modern és magyaros iparművészet. . . És ebből az utolsó nagy örvömből nem lett semmi.”

*

Hermann Muthesius az 1906-os drezdai iparművészeti kiállításban új korszak nyitányát látja: az 1895 és 1905 között lefutó szecesszió lehiggadása nyomán „*valamennyi modern törekvés egységes jellege itt mutatkozott meg először szembeötlő módon*”, elsősorban a német kézművészet fejlődés eredményeként. „A személyes kifejezőmódok annyira kiegyensúlyozódtak, hogy ettől az időponttól kezdve lehet egyveretű művészetről beszélni.” A kiállítás rendezői kerültek az iparművészeti termékek közömbös egymás mellé helyezését, valamennyit olyan környezetbe állítottak, amely a mindennapi élethez való vonatkozásukat szemléltette. Az egyházi művészet, világi művészet, népművészet, iparművészeti iskolák, technikák (a régi iparművészet remekei) és az ipari forma keretébe sorolható tárgyak egymástól elkülönítetten szerepeltek. A kiállításról beszámoló Pap Henrik, az iskola tanára. Az utóbbi szekciót — az új csíráira felfigyelő Muthesiusszal ellentétben — elmarasztalással illeti: „. . . a német dekoratív művészetnek a gyári produktió művészi irányban fejlesztési s ily értelemben megteremtékenyíteni máig még nem vagy alig sikerült. . . A modern német iparművészet (és az iskolai oktatás) egyetlen szegény gyökerecskét sem ereszített ebbe a gazdag talajba (ti. a népművészetbe), s attól egész függetlenül, idegenül fejlődött.”

A két megjegyzés az általános hazai véleményt tükrözi. Az a meggyőződés, hogy a népművészet és az új magyar iparművészet elválaszthatatlan egymástól, közel 40 évig tartja magát, s meggyökereztetésében az Iparművészeti Iskola tanárai oroszlanrészt vállaltak. Gróh, aki ebben a munkában pedagógusként és gyűjtőként jelentős szerepet vitt (részt vett az ötkötetes Malonyay munkálataiban is), ugyancsak a drezdai kiállítás alapján állapítja meg, az angol példát sem mellőzve: „Egy új reneszánsz indult meg, a díszítőművészetben nem kisebb annál, amely a XV. század végén már Itália határait átlépte, és forrongásba hozta a lelkeket Európá-szerte. . . *Németországot tartom elsősorban a mi veszedelmünknek. . . Különösen az építészeket félttem.*” Iparunk elmaradottsága így adott tápot a nemzeti önértetnek, amelynek már a múlt század nyolcvanas éveiben jelentékeny szerepe volt a díszítőművészettel azonosuló hazai iparművészet burjánzó kivirágzásában. Háy Gyula, a sorozatgyártás egyik szorgalmazója, 1931-ben iparművészeti oktatásunk leűnt múltját értékelve arra a megnyugtató végkövetkeztetésre jut, hogy „Magyarországon, ahol a háziipar népies dekoratív elemei szinte kimeríthetetlen gazdagságú forrását szolgáltatták az iparművészeti fejlődésnek, ahol a fejletlen gyáripár nem fejtett ki nagy ízlésromboló hatást, ahol az iskolába kerülő ifjúság talán vele született ízlést is hozott magával, ahol a nacionalista légkör kedvezett a népies iránynak, semmi sem állta útját annak, hogy az ország iparművészeti iskolája feladatának magaslatára emelkedjék”.

Pasteiner Gyula már 1886-ban arra figyelmeztet, hogy „nemzeties elemről egyelőre csak a síkfelületű díszítőművek tekintetében beszélhetünk, de azt nem szabad a művészet *egészének* fogalmával összezavarni”. A 80-as években a hazai népművészetet a magyar tervezők nem ismerhették. A Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának magyarországi gyűjteményét ekkor kezdték megalapozni. A magyar népi himzések, szőttesek, cserepek, fafaragványok stb. ornamentikájával egyelőre nem foglalt

kodott senki. Amikor a gyűjtés megindult, az ornamentika-gyűjtők — szem elől tévesztve G. Semper tanítását — sem az anyagból és funkcióból fakadó megmunkálás, sem a technika szempontjából nem világították meg a magyar étkiményes formákat, hanem csak a történelmi elemzést és a formák definiálását tűzték ki feladatuk. A lelkes amatőr gyűjtők és a hivatásos etnográfusok között kezdettől fogva feszült volt a viszony, a Malonyay-kötetek az utóbbiak kizárásával álltak össze.

Huszka József pedagógiai célú s a közoktatási minisztérium által kiadott *Magyar díszítő stíljét* (1885) követően a Kereskedelemügyi Minisztérium Iparfejlesztési Osztálya megbízta Hollós Károly, Várdai Szilárd tanárokat és Vidéky Jánost, akik ornamentikával foglalkoztak, hogy 25—25 „magyar stílusú” abroszt tervezzenek. A sokszorosított terveket az iparkamarák eljuttatták a hazai iparművészeti vállalatoknak és műhelyeknek. Huszka ötven éven át „megfellebezhetetlen tekintélynek” számított, műve mellett jó ideig ezek a tervek adtak irányt és anyagot magyaros jellegű munkák készítéséhez. Hollós és Várdai az alföldi szűrőket és subákat vezették alapul, Vidéky reneszánsz mintákra rakott fel oda nem tartozó elemeket. Az 1885-ös kiállításon már láthatók is voltak a mintalapok alapján készült üvegtárgyak, bútorok, szőnyegek, kályhacsempék, himzések, sőt ötvös- és kovácsoltvas tárgyak. Ebben az időben alakult kereskedelmi alapon az első iparművészeti műhely id. Mátrai Lajos, Morelli Gusztáv és egy bőrdíszműves vezetésével. A műhely rövid életű volt, kizárólag magyaros „stílusú” bútordarabokat, apróbb dísz- és emléktárgyakat hozott forgalomba.

Az 1896-os Évezredes Országos Kiállítás magyar faluja és az ott bemutatott suba, szűr, bekecs, varrottas, cserépféle, fafaragvány újabb lökést adott a magyaros iparművészeti törekvéseknek. Erre az időre esik Lechner két jelentős épülete, a kecskeméti városháza és az Iparművészeti Múzeum. Az építész megillető és továbbélő tekintélyét mutatja, hogy *A Hét* művészeti kritikusa 1910-ben, javaslatát a közoktatási miniszternek címezve, őt ajánlja a megüresedett igazgatói állásra. Mindkét művészeti iskolán az építész szemlélettel nehezen összeegyeztethető síkdíszítőművészet szolgált az oktatás és tervezés alapjául. A múlt század derekán a kópiák pontos másolása jelentette a vizuális anyanyelv birtokbavételének első lépéseit, most ehhez a különféle motívumok másolása társult. „Valamely nyelv ismeretéhez szükségesek — írja Huszka József a *Magyar Ornamentika* (1898) bevezetésében — a szavak és azok módosulásának (ragozás stb.), összetételének, alkalmazásának és mondati fűzésének törvényei. *Az ornamentika is nyelv*, a nemzeti jelleg egy bizonyos nyilvánulásának, tulajdonságának, az *ízlésnek* nyelve, amelynek szintén megvannak a maga szavai: az elemek és azok alkalmazása: a mondatkötés vagyis a kész díszítőmű.” Gróh hasonlóképpen a magyar népies díszítőformákat javasolja a tanítvány „első szellemi táplálékának”. A szecessziós láz elmúltával világosodik meg előtte, hogy az irányzat csupán ornamentális anyagot adott, konstrukciót nem, s az anyaggal, technikával, formával nem törődő tervezés harapózott el az iskolán, különösen az előkészítő tanfolyam első két évében.

Gróh kezdetben az erdélyi varrottasokra támaszkodott, majd érdeklődése a tárgyak egyre gazdagabb körét ölelte fel, s tanítványaival közösen összeállított tervgyűjteményeket adott ki. A Mintarajziskolában ugyancsak folyt iparművészeti tervezés; Nádler Róbert előbb a keleti és a dél-ázsiai formanyelvet tanulmányozta, ezután fordult figyelme a magyar népművészet felé. Kalotaszegi, torockói, mezőkövesdi, sárközi himzések, erdélyi ékrovásos faornamentumok, szűrök, bekecses díszek, guzsaly-szárak olomintarziái, gölönccserek cífaságai, spanyolozott és egyéb somogyi pásztormunkák egyaránt foglalkoztatták. Az Iparművészeti Iskolában a tanítványok közül a későbbi évek során Leszkovszky György és Muhi Sándor foglalkoztak behatóbban a népművészeti díszítőművek alkalmazási lehetőségeivel. Külön csoportot alkot a Kriesch vezette gödöllői telep, amelynek tagjai és az iskolai tanítványai (Nagy Sándor, Remsey Jenő, Thorocz-

kai Wigand Ede, Undi nővérek, Sidló Ferenc, Moiret Ödön, Diósy Antal, Hende Vince stb.) Morris és Crane példája nyomán a tárgyszerűség számos ágában jeleskedtek. Az iskolai gyakorlat szempontjából nem hagyhatók figyelmen kívül azok a díszítmények és fölvételek, amelyeket a népi és úri hímzésekből, valamint eredeti tervek-ből összeválogatva a *Mintalapok* című időszakos kiadvány, a *Művészi Ipar*, a *Magyar Iparművészet* és az iskola lapja, a *Diszítő Művészet* (1914–1919) tett közzé.

A rendelkezésre álló anyaggal párhuzamosan az iparművészeti tervezés magasabb szintjén az anyaghoz, funkcióhoz, formához alkalmazkodó díszítés törvényeinek kutatása is foglalkoztatja az iskola tanárait. Körösfői-Kriesch az ornamentika lényegét a zenével és a matematikával hozza összefüggésbe. A *Sziniakadémia* Egressy-termének díszítéséről (Szablya-Frischauf Ferencel közösen) írja, hogy néhány arány, viszony jelzi ezt, mely „minden egyébtől függetlenül is kifejezője az illető ornamentális stílusnak, de kifejtésében szorosan összefügg a feladattal és az anyaggal, technikával. Egy határozott színakkordból s ezzel összefüggésben néhány nagy arányból kell kiindulnunk (a magyar ornamentikában: 1 : 4, 1 : 5, sőt 1 : 7)”. Gróh az elkészítendő tárgy számára tervezett *részletdíszítés helyett az egész tárgy megtervezésére* oktatta növendékeit, „mert nem az ornámens a fő, hanem az egész arányai”. Ha a növendék a tervezett tárgyat el is készítheti, úgy a tanítás elérte célját. A *Magyar stílusú rajzmintákban* (1904) az ornámens mellett a tárgy kicsinyített mását adja, hangsúlyozva a különböző technikák döntő befolyását, sőt a nemzetközi stílus magyaros elváltozásait is mutatja. Később népiesnek tart minden formát, amely „elűt a külföldön is divatos egykorú historiai stílusok formáitól, még akkor is, ha ezek a formák nem lelhetők meg mai népművészetünkben”.

Magyaros díszítmények és tárgyak tervezése-kivitelezése a népművészet *részleges* „alkalmazását” jelentette. Voltaképpen a díszítárgyá másított használati tárgy kapott új, népies jellegű megfogalmazást. A tér egységesebb szellemű kialakításához olyan művészre volt szükség, aki nem a síkdíszítményből, nem egy-egy tárgyból indul ki, hanem az épületet valamennyi tárgyával, berendezésével együtt azonos szellemben, azonos „formai logikával” tervezi meg. Kós Károly rövid időt töltött az iskolán, Torockai Wigand Ede korszakunk legvégén, 1919-ben kap tanári megbízatást. A korábbi törekvéseket mégis az ő megjelenése tetőzi be. Az angolok, Baillie-Scott és társai nyomán indult, figyelmét magyarországi útja során és különösen Erdélyben a *magyar mesterségek logikájának* elsajátítására fordította. Mint építész Huszka nyoman a székelly házat tekintette a magyar házak ősi típusának, s az erdélyi fatemplomok és fatornyok motívumainak felhasználásával alakította ki formanyelvét, amely a faépítkezés jellegét viselte magán. Lyka Károly 1909-ben „legkitűnőbb tértágitónak” nevezi, építkezésmódja azonban speciális helyi igények kielégítését szolgálhatta csupán. Wigand Ede érdembeni működése a következő korszakra, a két világháború közötti időre esik, amikor a „magyar otthon és családi házak” továbbképző mestertanfolyamot vezet.

*

1896 és 1919 között az intézmény szervezete és felszereltsége jelentős változásokon ment keresztül. A képzési idő 1911-ben életbe lépő módosítása végső eredménye az 1904-es új *Szervezeti és szolgálati szabályzat*nak. A milleniumot követő éveket a bizakodó hangulat ellenére valójában általános pangás jellemezte. Az iskola látogatottságának rohamos növekedése 1901-gyel megszűnt. „Csak a legnagyobb erőfeszítéssel tudunk ifjainknak megfelelő foglalkozást szerezni — írja az évkönyvi beszámoló —, munka hiányában a művészi iparosok műhelyei üresek; díszítőfestők, épület- és ornamentális szobrászok stb. félerővel, ha nem még kevesebbel, dolgoznak.” A beígért kőfaragó- és asztalosműhely megindítása évről évre halasztódik. 1902-től a felvételre jelentkezőket szigorúbb elbírálásnak vetik alá. 1904-től az addigi *rendes és vendéglátogató tanulók* kategóriája mellett a megfelelő iskolai végzettséggel nem rendelkező *rendkívüli tanulók*

külön csoportot alkotnak. A felvételi vizsga kötelező gyakorlati részzel egészül ki.

Az iparral való szorosabb kapcsolat kiépítése egyelőre inkább szerény óhaj, mint serkentő tény. „Igen áldásos volna — írja az 1902/1903-as évkönyv —, ha műiparosaink, gyáraink is felkeresnék intézetünket, ha itt-ott egyes művészi tárgyak tervezését és esetleg (!) kivitelét akár pályázat, akár megbízás útján akarnák biztosítani. Ilyen módon megösmernék fiatal iparművészeink képességeit, s igen hamar arra a tapasztalatra jutnának, hogy ma már nem kell a drága külföldi erőket igénybe venniük, és nem szabad a szükséges rajzokat és mintákat a külföldről rendelniük.” 1905-ben az iskola 25 éves fennállásának emlékére rendezett kiállításra — amely alkalomból az intézmény *Emlékfüzetet* bocsát ki — egy-egy fővárosi iparosmester és a pécsi Zsolnay-gyár több növendék tervét „vizsontszolgáltatás nélkül” elkészíti. (Zsolnay korai hírnevét többek közt az iskola egyik növendékének, a fiatalon elhunyt Apáti Abt Sándornak köszönhetette.) 34 volt növendék „modern munkássága” is bemutatásra kerül, Thék Endre bútorgyáros megjutalmazza az esti tanfolyam legjobbjait.

Az 1903-as növendéki kiállítással kapcsolatban a sajtó elégedetten állapítja meg, hogy „eltűntek a több heti munkát igénylő csendélet akvarellek, s annál több a természet utáni virágtanulmány”. (Leírásokból tudjuk, hogy a század második felében egy-egy külföldi iskolában a vizsgadarabok elkészítése mennyi lélekölő energiát emésztett fel.) A természet után készült munkák nagyobb szerepe nem hozott azonban egyértelmű változást. Az imitativ rajzolás háttérbe szorulása céltalan tervezést eredményezett, s ez az iskolai tanmenet felépítéséből következett. Ezek voltak azok az évek, amikor a kitűnő Horti Pál is utólag kivihetetlennek bizonyuló engobe edényeket tervezett pompás akvarelltechnikával. A frissebb szellemű bécsi és prágai iskolák (az utóbbi a miénkhöz hasonlóan fontos szerepet tulajdonított a népművészetnek) kiállítása láttán Fittler Kamill aggódva jegyzi meg, vajon hogyan fog a végzett növendék „reneszánsz vagy barokk mennyezetet festeni, empire vagy barokk bronzot mintázni, architektonikus koronázásokat megszerkeszteni”.

A bécsi iparművészeti iskola a nálunk is észlelhető változásra igen komolyan reagált, s 1899-ben alapos átszervezésnek vetik alá. Az egyik alapelv a rajz, mintázás és az építészeti *egyidejű oktatása* olyan tanárok bevonásával, mint Josef Hoffmann és Kolo Moser. Hoffmann az itt működő Franz Čizekkel a Bauhaus-módszer számára egyengeti az utat. A természet utáni munka már az előkészítő tanfolyam programjában döntő súllyal szerepelt, nem bátoratlan kezdeményezésekben nyilatkozott meg. Már a század első évében az intézménynek féltucat jól felszerelt műhelye volt, így fém-, fa-, kerámia- és textil-műhelye. Josef Hoffmann kísérleti műhelyoktatást vezetett be, amelynek keretében a tanulók különböző anyagok felhasználásával konstrukciós gyakorlatokat végeztek.

Poroszországban Muthesius kezdeményezésére ugyancsak a század első éveiben ment vége az iparművészeti oktatás reformja. Az előző évtized eredményeit (a szerkezeti elem és az anyagszerűség nagyobb szerepe, a fejlett műhelyoktatás jelentősége az anyag és a funkció fokozottabb összehangolásában) a porosz ipar- és kereskedelemügyi miniszter 1904-es rendelete hangsúlyozza is, és követendő példának állítja az állam valamennyi hasonló jellegű iskolája elé. A reform eredményeként a valóság utáni rajzolásnál az egységes formáról a részletesebb való átmenet lép a korábbi fordított sorrend helyébe. Egyes iskolákban az oktatást nyomban mozgó eleven állatok rajzolásával kezdik a jelzett szempontozhoz igazodva, nagyobb hangsúlyt kap az emlékezet utáni rajzolás gyakorlása. A tömeghatás és térelosztás érzékének fejlesztésére egyszerű síkelemekből (kör, négyszög) összeállított síkminta-tervezetekhez folyamodnak. A művészi írás a síkhatás és az írószer összefüggése szempontjából új megvilágításba kerül. A távlati rajznál a szabadkézi és a szerkesztett távlat összehangolása a cél. Az alaktan keretében a régi műalkotások elemzése folyik az anyag, szerkezet

és a funkció szempontjainak kiemelésével. Mindezekhez a változásokhoz, amelyek egy hosszabb fejlődés árnyaltabb művészpedagógiai lecsapódásai, az oktatás gyakorlata az évek során nálunk is alkalmazkodik. Az 1912-es drezdai nemzetközi rajz- és művészetoktatási kongresszus kiállításának német anyaga, amely idehaza általános feltűnést keltett, ezeket a változásokat szemléltette.

Az új *Szervezeti és szolgálati szabályzat* életbe léptetésével (1904) indul meg az iskola tevékenységi körének ki szélesedése, ezt azonban a műhelyoktatás hiányosságai folytán állandó visszaesés kíséri. A szabályzat az említett felvételi vizsga mellett, amely hat napig tartott és a szakgyakorlatokra, geometriára, ékítményes és építészeti rajzra terjedt ki, kötelezővé tette a nagyszünidei hathetes műhelygyakorlatot, újból szabályozta az iskolai pályázatokot, s külön felévi, év végi és szakbeli képesítő pályázatokat írt elő. Ugyanebben a tanévben, 1904–1905-ben megindul az ékszerészet és zománcozás esti tanfolyama, s felépül az *asztalosműhely*. Az utóbbi megnyitása azonban anyagi okokból két évvel elhalasztódik, s utána is csak két évig működik zavartalanul, majd 1916-ig szűnnet. A műhelyben a két előkészítő osztály lakásberendező növendékei faipari szerkezeteket tanulnak, a szakosztálybeliek gyakorlati feladatokat oldanak meg. 1912-ben megnyílik a *kerámiaműhely*, másfél éves működés után azonban leáll, csak 1917/1918-ban indul be ismét szakoktató irányítása mellett.

1905-ben Malonyay Dezső az iskolának ajándékozza az erdélyi népművészetet felölelő gyűjteményét, amelyet a növendékek az Iparművészeti, Néprajzi és a Nemzeti Múzeum anyaga mellett időről időre használnak. 1906/1907-ben kerül az iskolához Kőrösfői-Kriesch Aladár gödöllői szőnyegkészítői telepével Dékányi Árpád halasi-csipke készítő Kigyó (ma: Felszabadulás) téri tanműhelye. Mindkettő a következő tanévben kezdi meg működését. A gödöllői telep elsősorban csomózott szőnyeget, gobelint, torontáli és skandináv szövést készített. Anyagul a ruszini elvekhez híven hazai gyapjút használtak, a fonalfestést, jobbra növényi anyaggal, a telep tagjai végezték. Az iskola ebben az évben, 1907/1908-ban lát hozzá a csipkeipar nagyarányú terjesztési munkájához: a nyár folyamán a vert csipke készítésében száz vidéki tanítónőt képez ki, fővárosban és vidéken csipkeverő tanfolyamokat szervez, vidéki munkatelepek kialakítását indítja meg. Az iskolaév telén, illetve tavaszán már Hosszúfaluban, Marosvásárhelyen és Besztercebányán is folyik a csipkekészítő nők kiképzése harmadfél-száz növendékkel.

Az ún. *háziipari osztállyal* az iskolán elharapózott tervezési láz átmenetileg levezetődött. A tervbe vett szervezeti szabályzat azonban nem kerül kidolgozásra, s a gyors felfutást rohamos lehangolás követte. 1908/1909-ben a munkatelepek száma tizenkettőre nőtt, több mint hétszáz növendéket készítettek elő kenyérkereső pályára, az oktatás a női kézimunka valamennyi fajtájára kiterjedt. Amikor azonban az iskola a betanított munkások állandó foglalkoztatását és a termelt anyag értékesítését is meg akarta oldani, leküzdhetetlen nehézségekbe ütközött. A telepek számának csökkenése már a következő tanévvel megindul, a tervekkel továbbra is ellátott telepek kereskedelmi ügyeinek intézését az országos Háziipari Szövetkezet és a *Köntös* iparművészeti műhely veszi át. A Mihalik Gyula vezetésével 1910-ben megnyíló *textilművészeti osztály* tevékenysége a háziipari osztály keretében oktatott technikákat, egyszerűbb ruhatervezési feladatokat, valamint egyházi ornatok tervezését foglalta magába. A gödöllői telep a szakosztály egyik műhelyrészlegét alkotja. Évről évre egy-egy intézmény és magánszemély megrendelésének tesz eleget, emellett készítményei az Iparművészeti Társulat és különböző kiállítási szervek (Műcsarnok, Nemzeti Szalon) útján kerülnek értékesítésre.

A rézmetsző és a fametsző osztály kimúlását (1907. ill. 1909) követően ugyancsak 1910-ben indul meg az új *grafikai szakosztály* az újonnan kinevezett igazgató, Czako Elemér vezetésével. Az iskola már két évvel korábban a nyomdászok számára szaktanfolyamot szervezett, amelynek oktatási anyaga a szakosztály számára alapul

szolgált. A tanítás rajzgyakorlatokra, színekre, betűírásra és gyakorlati feladatok megoldására terjedt ki. Az elemi rajzgyakorlatok a szemmérték és az arányérzék fejlesztését szolgálták, a síkformák arányának megismerését azok tudatos elrendezése és a gyakorlati alkalmazás követte. A betűírás célja végső fokon a síkformák alakult sorcsoportok arányos elrendezése, megtervezése volt. A színtanulmányok keretében a színek kölcsönhatása, művészi és optikai viselkedésük, valamint a festékkémia került oktatásra. (A *Diszítő Művészet* 1915-ben *A színérzék fejlesztése* címmel idevágó tanulmányt tett közzé.)

Az újonnan felszerelt grafikai műhely 1914-ig számos megrendelést elégitett ki, a növendékek sikerrel vettek részt reklámgrafikai pályázatokon. Litográfiai eljárással és nyomdai úton plakátok, hirdetések, mesekönyv illusztrációk, kisebb nyomtatványok, emblémák, az iskolai évkönyv mellékletei stb. kerültek kivitelezésre. A grafikai szakosztály eredményes munkájának tulajdonítható a végzett növendékek elhelyezkedésére vonatkozó korlátozások részleges feloldása. Eddig a szakszervezetek és a munkaadók között fennálló egyezség alapján a végzetek ipari gyakorlatot vagy nem folytathattak, vagy a számukra biztosított *volontaire-i* (önkéntesi) minőség az ipari üzemeknél való elhelyezkedést erősen gátolta. A grafikai szakosztály növendékeire vonatkozóan most ez a korlátozás megszűnt, a többieknel továbbra is érvényben maradt. Az ipari megbecsülés hiányának nagyon is reális alapjai lehettek.

1912-ben az iskola vezetősége *át szervezi az ötvös szakosztályt*. Műipari fémgyártásunk még ebben az időben is a hazai fogyasztásnak csupán 35%-át fedezi. Az egyik neves fővárosi ötvös memorandumban fordult az Iparművészeti Társulathoz: „Az Iparművészeti Iskola tanítási módszere... túlságosan akadémikus és nem a gyakorlati ipar érdekeit szolgálja. Megfelelkezik arról, hogy tulajdonképpen feladata nem művészek, hanem szakképzett, művészi ízléssel bíró iparosok nevelése, nem *pièce unique*-ek produkálása, hanem az ötvösség általános nivójának emelése lenne.” A memorandumban követelt „nagy műhely” felállítására nem kerül sor, de az ötvös és a zománczó szakot egyesítik, s a domborításon és a zománczáson kívül a korábban elhanyagolt fémvésés, cizellálás, valamint az ékszerészet és általában a kisplasztika oktatása ismét előtérbe jut. Az átszervezés során kerül az iskolához Zutt A. Richárd, svájci-német származású ötvösművész, akinek gyakorlatiasabb gondolkodása hamarosan megmutatkozik a növendéki munkákon.

A Czako Elemér által tervezett reformok csak részben valósulhattak meg, a talán osztrák mintára elgondolt „iskolai kísérletező műhely” sem épült fel. Már az új program bejelentése jogos kételyeket kelthetett, hiszen a korábbi ellentmondásokat, az akadémikus oktatás túltengését és a műhelyhiányt nem lehetett máról holnapra orvosolni. „Az új iparművészeti iskolai műhely, akármennyire műhelyszerű is a berendezése: tanterem” — állítja élére a kérdést Gerő Ödön 1912-ben. „Az iparművészeti iskolák művészeti iskolákká lettek. A nagyművészet iskoláivá, amelyekben a tanítványt ennek a művészetnek az alkalmazására fogták... Tudomásul kellene venni, hogy arra az útra, amelyre a formától megfosztott művészetek jutottak, vagyis az iparművészet terrénumára, az építészet vezette őket. A „festői építészett” lett úrrá az iparművészetben, s az iparművészeti iskolák inkább „festőiskolák” lettek, nem építészeti.” Gerő Ödön Lechner, Van de Velde és Otto Wagner nevét említi.

A művészet elemeinek és az egyes technikák oktatásában — mint mondtam — történetek figyelemre méltó kezdeményezések, ezek azonban a diszítőművészet és a tárgyművészet közötti összefüggés korábbi értelmezését vajmi kevésbé érintették. 1913-ban az iskola tanárai ankétot rendeztek a történelmi stílusok oktatásáról, s ezen az az egységes vélemény alakult ki, hogy mindenképpen „hasznosnak” nevezhető, ha „nem szolgai másolás céljából” történik. Érvényben is maradt az oktatás valamennyi ágában, sőt az elméleti jellegű egyházművészeti előadások keretében a korábbinál nagyobb körre terjedt ki. A világháború kitörése íratja le az év-

könyv szerzőjével, hogy a háború és a háború utáni időszak olyan iskolapolitikát követel, „mely szerint csak olyan és annyi tanítással, amennyire az országnak szüksége van”. A következő évben az új igazgató, Nádler Róbert az iskola háború előtti politikája mellett száll síkra. A háború éveiben a tanév végi növendéki létszám a behívások és a rendszertelen oktatás ellenére 180 körül mozgott a háború kitörését megelőző 220-szal szemben.

A tízes évek oktatásának jellemzésére egy-két tanár módszerét említjük. A díszítő tervezést a második és harmadik évfolyamon Gróh István vezette. Célja az volt, hogy a növendékek néhány anyag (papír, szőtt anyag, bőr, agyag) megismerésével díszítő formákat tervezzenek és kivitelezzenek. Borító- és bélőpapír rajzokat terveztek, ezeket linoleumba metsztették és kinyomtatatták; díszítettek szövetet nyomással és batikfestéssel; szőtték kisebb szőnyeget, ki-ki a saját tervei nyomán, szövőszéken, Morris-rámán; készítettek csomózott szőnyeget. Mindez csupán a technika megismerését szolgálta. A harmadik évfolyam növendékei bőrdíszítéssel és dúccal nyomott kézi aranyozással foglalkoztak, régi stílusú munkák, elsősorban a Corvinák tanulmányozása alapján. Az első évek a természet utáni rajz keretében (tanár: *Muhits Sándor*) a formák szerkezeti lényegének, térbeliségének és színértékeinek visszaadását a lehető legegyszerűbb eszközökkel igyekeztek elérni. A síkszerű föltb. látás mellett, amit előrajzolás nélküli papírmírással gyakoroltak, a térbeli látás is kellő hangsúlyt kapott, mégpedig a legegyszerűbb térbeli formákra való visszavezetés, illetve ezek fejlesztése révén. Az összefoglalásnak ez a módszere a részletektől való elvonatkoztatásra és a fokozatosan gazdagított forma kialakítására vezette rá a növendéket. Muhits Sándor ugyanezt a módszert alkalmazta az étképzéses rajz tanítása során.

Simay Imre, aki munkáiban a kubisztikus formálásig jutott, alakrajzot és díszítőszobrászatot tanított. Oktatási módszerét Lyka Károly ismertette behatóan. Az alakrajznál... (III., IV. és V. évben) a gyors rajzolás készség elsajátítását szorgalmazta, hogy ezzel „az összefoglaló és dekoratív massza” megfigyelésére irányítsa a növendék figyelmét. A járó-kelő meztelen és ugyanazokat a mozdulatokat felöltözötten is végző modellt 5—10—15 perces helyzetekben rögzítette a növendékekkel. Az alakrajz végső célja az emlékezetből való rajzolás volt, legfontosabb tényezői a nagymozgás, az arányok és a mozgás és az arányok összegzéséből adódó egyéni jelleg. A díszítőszobrászat keretében a „képfaragás” mesterségének elsajátítását alapvető fontosságúnak tartotta. Az első évben a gipsz megmunkálása folyt, a második évben a növendékek iparművészeti tárgyakat ábrázoló rajztervek után sokszorosításra alkalmas gipszmintákat készítettek, egy-egy tárgyról tervezett rajzot. Így jutottak el odáig, hogy saját terveiket is agyagban meg tudták mintázni. Felsőbb évfolyamon először az architektúrát mintázták meg kisebbített mértékben, ebbe beleillesztették a tervezett dekoratív részeket, majd gipszbe öntötték és készre faragták. Kőből, kerámiából, bronzból és egyéb anyagból így készültek kivitelre szánt figurális, díszítőműves, architektónikus és iparművészeti tárgyak.

A csipkeipar fejlesztését követően az iskola tanárai a növendékek közreműködésével évről évre olyan *külső megbízásokat is elvállalhattak*, amelyek a gyakorlati képzés szempontjából hasznosnak bizonyultak. Nemcsak a gödöllői telep és a grafikai szakosztály vállalkozásai voltak számottevők, más osztályok növendékei is belekapcsolódhattak olyan munkákba, amelyről már az iskola alapításakor szó esett, de megvalósítása — kivételes esetektől eltekintve — egyre halasztódott. A tervek gyakran külső műhelyekben kerültek kivitelezésre, ezek voltak a kevésbé szerencsés megoldások. A lakberendező osztály közreműködésével készült a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium fogadószobájának berendezése (1911—12), az Országos Képzőművészeti Tanács egyszerű típusú hivatali bútorai ugyancsak a szakosztály tervei alapján az intézetben készültek (1912—13). Mátrai Lajos vezetésével az iskola három kapujának szobrászi kiképzését oldották meg a növendékek. A homlokzatra nyolc sgraf-

fíto képet készítettek Újváry Ignác irányítása mellett, belsejébe 15 méteres falképet festettek Sándor Béla vezetésével. (Mindhárom munka 1910—11-ből.) Díszítőfestő növendékek dolgoztak a Dugonics utcai iskola falfestményein, maguk készítette tervek alapján festették ki a Keleti Kereskedelmi Akadémia dísztermeit (1912—13). Éveken át dolgoztak a zebegényi templom kifestésén. A freskókat hat növendék készítette Kriesch Aladár vezetésével, a tervezés főbb munkálatait Leszkovszky György irányította. (A falképek al fresco technikával, a díszítőművek enyves kazein festékekkel készültek.) 1914—1915-ben Gróh István vezetésével restaurálták a csetneki templom falképeit, Sándor Bélának a terézvárosi templom kifestésénél segédkeztek tanítványai. A külső megbízások a háború éveiben fokozatosan elmaradtak, sőt a zilált állapotokra való tekintettel az új növendékek nem választathattak szakosztályt, hanem az első évet *általános előkészülettel* töltötték. Ez voltaképpen megosztott műhelygyakorlatot és a művészeti ismeretek elemeit jelentette.

A *belsőépítészeti szakosztály* programja az asztalos-műhely zavartalan működését feltételezte. Györgyi Dénes az 1917/1918-as tanévben a Magyar Mérnök- és Építészegyletben számolt be az iskola s ezen belül a szakosztály részletes munkájáról. Ő kísérelte meg az iskola korábbi fejlődésére támaszkodva az iparművészet és az urbánus építéssel közös nevezőre hozását: „A lakásművészeti osztály a régebbi bútortervező szak irányából nőtt a mai keretéig, amikor nem elégszik meg többé azzal, hogy egy-egy berendezési tárgyat a növendékek meg tudjanak rajzolni és konstruálni, hanem egész interieurök, munkás-, legény-, polgári és egyéb lakászsoba-berendezések, üzleti, szállodai s ipari belsőiségek, továbbá egész családi lakóházak, villák s ezzel kapcsolatos díszítőfeladatokat elvégzésére is megadja a képességet.” A szakoktatás három fő eszköze a műhelygyakorlat, a szerkezeti oktatás és az ezzel kapcsolatos szakrajz s a művészeti oktatás. A program szerint a növendékek az első két évben eleinte dobozokat, egyes tárgyakat terveznek, majd a munkáslakás fenyőfából elkészíthető bútorai következnek, utána mázolt konyha- és leányzsoba-bútorok, végül nemesebb faanyagban kivitelezendő, de az egyszerű polgári viszonyoknak megfelelő bútorokat terveznek és a műhelyben részben kiviteleznek.

A harmadik évben (tanár: *Szablya-Frischauf Ferenc*) a szakosztály a tanítás körébe vonja a falak kiképzését, a lakást kiegészítő egyes tárgyakat; mindezeket nemcsak formai szempontból tervezik meg a növendékek, hanem a színekre, azok harmonikus összehangolására is tekintettel vannak. Az *alaprajz minden talpalatnyi helyének gazdaságos kihasználása, a felesleges és költséges díszítés mellőzése* (legalábbis ezeknél az egyszerű típusú lakásoknál) egyik fő feladat, s az épület kizárólag architektónikus tömegével, az ablak- és ajtónyílások ritmikus, jó arányú elhelyezésével kívánt művészi hatást elérni. A díszítést „a szerkezeti elemek művészi megoldásmódja adja meg”, s ennek elérésére „a népművészeti munkák tanulmányozása a legeredményesebb”. A negyedik és ötödik évben reprezentatív lakások, üzletek, éttermek, bankok, szállók tervei, a monumentális szobrászattal összefüggő feladatok és végül kislakások telepek kerülnek kidolgozásra. Györgyi egy-egy nagyobb szabású feladat megoldásához a növendéki *team-munka* megszervezését tervezte. Programja szerényebb méreteken a két világháború közötti időszakban is irányadó maradt.

1918 és 1919 cselekvést sürgető időszaka elsősorban a gyakorlati oktatás következetes keresztülvitelét és frissebb művészetszemlélet kialakítását volt hivatott megoldani. A tanári gárda kiegészítése is ezt a kettős célt szolgálta. Ekkor került az iskolához, ki hosszabb, ki rövidebb időre: Ferenczy Béni, Ferenczy Noémi, Kaesz Gyula, Kós Károly, Reményi József, Toroczka Wigand Ede stb. A sajtóban és a hivatalos szervek nyilatkozataiban valamennyi égető probléma sorra napirendre került. „Egy egységes iskolatípus fog kiformálni — írja Jaschik Álmos —, amely nem szolgálhat egyéb célt, mint az alapos, izig-vérig gyakorlati és szakszerű munkásképzést”. „Az Iparművészeti Iskola legyen tisztán továbbképző intézmény —

követeli a neves üvegtervező művész, Róth Miksa —, ahol ne akarjanak mindenáron művészeket nevelni, hanem ahol a kellő képzettséggel bíró, tanult és tehetséges műparosok műipari tudásukat művészivé fejleszthessék.” „Nem lehet más a jelszó — hangoztatja az egyik minisztériumi szakember —, mint az, hogy ezentúl első-sorban a tömegek életét kell művészivé tennünk úgy, hogy aránylag olcsó formában és anyagban művészi és jó tömegcikkeket bocsátunk a rendelkezésükre.” Új oktatási rendszer kidolgozására a szükséges feltételek hiányában s az idő rövidsége miatt nem kerülhetett sor.

IV.

A Horthy-korszak első éveit az iskola történetének válságokkal terhes időszaka. Elbocsátások, zaklatások, kényszerűnet jegyében indul meg az oktatás 1919 őszén, a növendéki anyag színvonala a határon túli szakiskolák kiesése folytán igen alacsony. Egyelőre a háború végén életbe lépett reform marad érvényben: a felvettek közül a belsőépítész, ötvösök és a textilesekből a ruhavarrás, divattervezés, színpadi, történelmi kosztümrajzolás oktatásban részesülendők egyéves műhelygyakorlatot kötelesek végezni, a belsőépítész asztalosüzemben, az ötvösök szükség esetén az iskola műhelyében, a divatrész-textilesek ruhavarró műhelyben. Ez az egy év a laza munkafegyelem miatt igen csekély mesterségbeli ismeretet adott, a felvettek jó része vissza sem tért az iskolához. A textilesek közül az „ornamentális irányúak” (csipke, hímzés, batik), valamint a díszítőfestők, -szobrászok és a grafikusok az előzetes műhelygyakorlat alól mentesültek. 1919/1920-ban újra megindult az időközben szünetelt kisplasztikai oktatás, szoros kapcsolatban a kerámiai osztállyal. Az előzetes — bár tessék-lássék műhelygyakorlatra azért is szükség volt, mivel a technikai felszereltség és a műhelyek évről évre szomorúbb képet mutattak. Számottevő felújításra csak a harmincas évek második felében kerül sor. Ugyanakkor a növendéki létszám a húszas évek közepétől ismét felduzzadt: 250 körül mozgott, ami nagyjából a háború előtti évekével (!) azonos.

Tantervi változtatás szándéka nem merül fel, az oktatás alapja továbbra is a síkdíszítményes népművészet, a feltételezett reprezentációs igény. Gróh István — aki ezekben az években tovább vezeti az iskolát — éles szemmel reagál a történelmi stílusok újbóli feléledésére, a „csupasz geometriai formák” visszahatásaként fogja fel. Úgy gondolja, hogy a történelmi formák „nemzeti provincializmusunkkal” átitatva nemesebb megjelenést öltenek: „Ha elmélyednek tervezőink az erdélyi reneszánsz formáiba, és terveznek egy Bethlen Gábor szobát, bizony lesznek megrendelők, akik megbecsülik ezt. És adjunk a magyaros történelmi formáknak magyar nevet.” Így javasolja XIV. Lajos stílusának magyar változatára a II. Rákóczi Ferenc stílusát, XV. Lajos stílusára az Esterházy-stílus elnevezést. Gróh 1926-ig, több mint negyedszázadon át állt az iskola kötelékében. Utolsó műve, az *Új magyar díszítések* (1929), „a Huszka-féle irány utolsó felforrása” (Gyórfy István) fenntartásos fogadtatásra talált. Távoztával, még egy későbbi kísérletől eltekintve, az Iparművészeti Iskola alapjaiban el is szakadt a népművészettől, bár a hivatalos nyilatkozatok fontosságát továbbra is hangsúlyozzák. Az iskola közreműködésével készült *Magyaros ízlés* (1930), a népművészetből táplálkozó „iparművészeti példatár” jellegzetes terméke, a háború előtti törekvések utóregzése. A népművészeti irány másutt, elsősorban a női ipariskolákban támadt fel a népi hímzés felélesztésével.

A konszolidációt az iskola az 1924-es új szervezeti szabályzat életbe léptetésétől várja. Eszerint az iskola felelős vezetője a két-két évre választott igazgató, aki az iskola oktatását és belső ügyeit az igazgató tanácsal együttesen irányítja. Az oktatás ideje *hat évre emelkedik*: a hároméves alsófokú szaktanfolyam „a választott művészeti iparágban megkívánt általános elméleti és gyakorlati kiképzést nyújtja”, a hároméves felsőfokú „a műizlés legmagasabb követelményeinek megfelelő, önállóan alkotni képes iparművészeti nevelését célozza”. Az alsófokú szak-

tanfolyam eredményességéhez szükséges feltételek hiányában oktatási ideje 1929-ben egy évre csökkent, az általános előkészítő osztályra. A módosító rendelkezés szerint ezt követi a továbbra is hároméves iparművészeti szaktanfolyam, majd a kétéves művészsképző. Ezzel az iskola szervezeti felépítése hivatalosan is akadémiai jelleget öltött, éppen azokban az években, amikor az iskola bármilyen kívülről jövő egészséges kezdeményezés elől me-reven elzárkózott.

A szakosztályok tagozódása és az ott folyó munka lényegében a korábbi rendszert követi:

1. *Építő-iparművészet*: bútortervezés, műhelygyakorlatok, középítéstan, belső kiképzések, építő-iparművészeti tervezés, magyar otthon és családi házak.
2. *Díszítőfestészet*: festési technikák, művészeti tervezések, szcenikai gyakorlatok.
3. *Díszítőszobrászat*: általános műhelyszerű kiképzés, gipsz-, kő-, fafaragás, épületszobrászat, sokszorosító technikák, művészeti tervezések, plakett- és éremművészet, monumentális és kisplasztika.
4. *Grafika*: grafikai eljárások, sokszorosítási technikák, művészeti tervezések, tipográfiai és könyvkötési műhelygyakorlatok.
5. *Kerámia* („egyéni zamatú” kerámia, megkülönböztetésül a fazekasság „művészeti tökélyétől”): mintázás, agyagipari technológia, művészeti tervezés, műhelygyakorlatok.

6. *Ötvös-ékszerészet, zománcozás*: technológia, művészeti tervezés és gyakorlati kiképzés.

7. *Textilművészet*: textiltechnikák, műhelyoktatás, művészeti tervezések, kolorista kémia.

1924 és 1936 között, Gróh és Helbing Ferenc igazgatósága alatt az iskola ellátottságában, technikai felszereltségében kevés változás történt. 1925-ben bronzöntő műhely létesült, az érem- és plakettművészeti, továbbá a *színpadtechnikai osztály* az 1927/1928-as tanévben indul meg. Az utóbbi „a modern színpadművészet keretében tartozó valamennyi festészeti, díszletezési, kosztümtervezési, filmszcenáriumi feladat gyakorlására kívánt alkalmat nyújtani”. Az osztály növendékei az Operaház szcenikai műtermében szereztek meg a monumentálisabb kivitelezésekben való jártasságot. A szakosztályok közül a húszas évek végén a textil mutat figyelemreméltóbb közeledést a mindennapi élet és a gyáripar igényeihez. A Muhits Sándor és Keresztes Tibor vegyész-mérnök irányítása alatt álló szakosztály elsősorban a géppel véggezhető textiltechnikákkal, szövással, szövött áruk nyomásával, az idetartozó fizikai és kémiai ismeretekkel, színálló és mosható festékgyakorlatokkal foglalkozott. A New York-i *Adams Gould* selyemnyomógyár és a párizsi *Haas Brothers* cég a növendékek készletben levő selyem-minta terveiből egy sorozatot vásárolt és nagyobb megrendelést tett újabb divatmintákra, festett és batikolt selyem- és pamutmunkákra.

A végzett iparművész társadalmi megbecsültsége és foglalkoztatása körül a háború előtti állapothoz hasonlóan folytonos a zavar. Nem sokat segített a *szerzői jog* 66. §-ának 1922-es *átalakítása*, amely voltaképpen egy több évtizedes fejlődés törvénybe foglalás rögzítése. Az új paragrafus kimondja, hogy az iparművész „teljes értékű szerző”, hasonlóan a képzőművészhez, míg korábban iparosnak minősült. Elek Artúr nyomban a művészet nagy korszakait álmódja vissza: „Elképzelni is gyönyörűség, milyen érdekes és eredeti képet kapna a budapesti utca kopársága, ha színekkel és tetszetős alakzatokkal díszítenek föl a tehetséges művészek”. Ezzel szemben iparművészeti termelésünk túlnyomó része kis műhelyekből került ki, és egy-két agyagipari és bútorgyárt kivéve iparművészeink mindössze a napi szükséglet kielégítésére dolgoztak. Nem vettünk részt az 1925-ös párizsi nemzetközi iparművészeti kiállításon sem.

Az általános pangás a korábban tehetősebb középosztály elszegényedésének természetes következménye, a sajtó az iparosság művészeti képzetlenségét marasztalja el. „Mindaddig, míg az ízléskultúra terén nem áll be javulás, míg a nagyközönség és az iparosság széles rétegei nem tudják művészi és technikai szempontból egyaránt helyesen megítélni az iparművészet körébe tartozó dolgo-

kat, addig iparművészetünk színvonalának általános emeléséről szó sem lehet” — hangzik el az első magyar irodalmi és művészeti kongresszus alkalmával, 1928-ban. Az iskola növendékei továbbra is a feltételezett reprezentációs igény jegyében rendezik hazai és külföldi kiállításait, munkabemutatóikat, holott az idő már mást követelne. Meg is jegyzi az 1925-ös *Magyar iparművészeti és iparrajzoktatási kiállítás* kritikusa, hogy a további kiállításokon „egyszerű, de finom ízléssel megalkotott tárgyak, tervek, megoldások nagyobb számban volnának bemutatandók a közönség és az iparosok ízlésének irányítására”.

A szerzői jog kiterjesztésének mindössze etikai értéke volt. Az *iparművész cím* nem volt képesítéshez kötve, az iparművész „szabad művésznek” számított, és „viselhetette a címet büntetlenül azoknak a kárára, akik évekig tanulnak és képesítést szereztek” — említi panaszlóan Helbig Ferenc 1936-ban az iskolát ért támadások során. A IV. év elvégzésével kiadott diploma (végbizonyítvány) munkakönyv váltására és hathavi műhelygyakorlat igazolása esetén a tanult szakmával rokon iparágak önálló művelésére, iparigazolvány váltására adott lehetőséget, továbbá iparostanonc iskolákban és tanonctanfolyamokon, a megfelelő szakon, ipari szakrajz és szak tárgyak tanítására. A művészképző elvégzése tanoncsikolai rajztanítói pályára képesítő szakoklevelet biztosított. Üzemben munkásként elhelyezkedni csak szakszervezeti tagsággal lehetett. A belsőépítészeti szakosztályt végzett növendékek az oklevél értelmében jogosultak a belső-építész címet használni, e helyett javasolja Hikisch Rudolf a Képzőművészeti Tanács ülésén az iskolai széhasználatban is bevett építő-iparművész címet. A Mőnőki Kamara jogszabályai alapján viszont az építész cím viselésére csak műegyetemi végzettségű jogosult. Az okleveles építészek és a felső építőipariskolát végzett építőmes-terek részéről ismételten elhangzott a panasz, hogy az építészettel kapcsolatos matematikai és technikai tárgyak az Iparművészeti Iskola oktatásában nem szerepelnek.

Az iparművész státusz bizonytalanságát és a kellő társadalmi igény hiányát a kormány *ad hoc* intézkedésekkel és nyilatkozatokkal igyekszik áthidalni. Az Iparművészeti Iskola szűkös anyagi helyzete már 1921-ben a nemzetgyűlés elé került a közoktatásügyi tárca költségvetésének vitáján, ennek volt „eredménye” a szerzői jog kiterjesztése. 1926-ban a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium felhívást intéz valamennyi kormányhatósághoz, törvényhatósághoz és egyházi főhatósághoz az iparművészek pártolása és foglalkoztatása érdekében. A következő évben az Iparművészeti Társulat elnöke úgy nyilatkozik, hogy „a kézműipar megmaradása... nemcsak szociálpolitikai, hanem általános politikai kíváncsalom is, mert az állam biztonsága, stabilitása és nyugalma nagymértékben függ az önálló egzisztenciák számától és ezeknek boldogulásától”. 1935-ben Wlassics Gyula államtitkár nyilatkozata szerint az Iparművészeti Iskola „fényesen betölti hivatását”. A kijelentés egy évvel az előtt hangzik el, hogy a kultusz-tárca költségvetési vitáján súlyos elmarasztalás éri az iskolát az egyoldalú akadémikus oktatás miatt.

A húszas években a *németországi Bauhaus* eredményesen, lépésről lépésre oldotta meg mindazt a problémát, amely a századfordulóval csődtömegként szakadt az európai művészetoktatásra. Valójában nem volt iparművészeti iskola, a műhelyoktatást az eredendő alkotókészség kifejlesztésének szolgálatába állította. Gropius, az iskola alapítója és programadója, az *Arts and Crafts Movement* eszmévilágából indult ki, magáévá tette a progresszív német és osztrák művészetpedagógiai elméletet és gyakorlatot (A. L. Merz, Čizek, Josef Hoffmann), s mindezt az avantgarde törekvésekkel, elsősorban a konstruktivizmussal termékenyítette meg. Mint a *Werkbund* tagja és Muthesius híve, a kizárólag praktikus célokat szolgáló minőségi kézműipart — bár az iskola a „szabad művészet” gyakorlásától sem zárkózott el — a szériatermék tervezésével és kivitelezésével kötötte össze. Az alkotás, illetve az ipari termék konstruktív értelmezéséből adódóan az oktatás az építészetben találta meg

végző célját és kifejeződési formáját, a dinamikus térbeli gondolkodás azonban valamennyi oktatási ágra, az alkotó tevékenység egész körére rányomta bélyegét.

A *Magyar Iparművészet* kezdetű fogva figyelemmel kíséri a Bauhaus működését. Az iskola tevékenysége az első években jobbára a kézműipar jegyében állott. Gropius 1923-ban lép elő a művészetet és a technikát „új egységbe” forrasztó programmal, amely a konstruktivizmus és az új építészet (racionalizálás, szabványosítás) hangsúlyozott szerepét jelentette. A lap az 1925-ös párizsi nemzetközi iparművészeti kiállítás szovjet konstruktivista csoportját éppúgy elmarasztalja, mint a bauhausos Molnár Farkas Andrásy úti tervkiállítását. A „mérnök-estétikát”, „a formák puritán tisztaságát meg annak kultuszát” egy későbbi nemzedék szolgálatára tartja alkalmasnak. Fenntartással fogadja a „radikális úttörőket”, akik „egyforma típusú házakat, kényelmes, de sajátos lakásokat, lapos tetőket, szabványbútorokat, gépileg előállítható alkatrészeket kívánnak”. Ennek ellenére a lap 1928-ban leközi Molnár Farkasnak az új fémútorokról írt cikkét. A harmincas években az Iparművészeti Iskola növendékei terveznek is interieurókat fémútorral, ugyanúgy Bauhaus indítású épületeket. Iskolánk 1930-ban nagyszabású jubiláris kiállítással ünnepli fennállásának 50. évfordulóját. A látványos és a kormány legmagasabb elismerését kivívó kiállítás joggal gondolkodtatja el a korszerű magyar iparművészet jövőjéért aggódó építészeket és tervezőket. Ugyanebben az évben az Iparművészeti Múzeum az ugyancsak jubiláló bécsi testvérintézet növendéki anyagát mutatja be. A *Magyar Iparművészet* a kiállítást hívósen fogadja, „a múlt ismeretének teljes megtagadását” rója fel.

A *Bauhaus* oktatási rendszere körül támadt ellentétek, amelyek 1933-ban Hitler uralomra jutásával az iskola bezáratásához vezetnek, nálunk is ezekben az években élesednek ki. A küzdelem a népművészeti hullám pillanatnyi elültével a célszerű puritán forma és a technikai fejlődés jogainak elfogadtatásáért folyt. Ebben közrejátszott, hogy az 1934. évi VIII. törvények az Iparművészeti Múzeum önállóságát megszüntette, és azt a Magyar Történeti Múzeumhoz csatolta. A vezetőszeret ebben a küzdelemben az új építészettel rokonszenvező vagy annak szellemében dolgozó építészek játszottak, akik elsősorban a *Tér és Formában* publikáltak. Kozma Lajos 1930-ban újra megfogalmazza a feledésbe merült igazságot: „A művészet gerince sohasem a dísz volt, — hanem a forma; a jó tervező nem a díszből indul ki... hanem a formából —, a dísztelen formából, mely a szükséglet és a technikai felépítés ötvözetéből nyeri rangját.” Reformjavaslataival az Iparművészeti Iskolához fordul, a műhely- és művészetoktatást az idő követelményeivel összhangban kívánja látni. A díszítő hajlam levezetésére elegendőnek tartja a grafikát és a textilt, a bútort használati tárgy, a tervezőnek szigorúan ehhez a funkcióhoz kell tartania magát. A lakásművészet viszont — építészet: „Az építészet és a lakásművészet egy: térművészet.” Példaként *Kaesz Gyula* növendékeinek munkáit hozza fel, azokat, akik „a mai ipari alkotás legtisztább céljait össze tudták hangolni a mai polgár, munkás, földműves lakáskultúra megnevelésével”.

A növendéki anyagban szerepelnek szériabútorok, árumintavásár-fülke terve, árusítópavilon, hálószoba 1 : 10 méretű modellje (kísérletek anyag-, szín-, forma- és térhatások megfigyelésére), valamint nyolc kombinációpélda egy tizenkilenc alkatrészes összerakható széria-bútor típus változataiból. Az utóbbinál a feladat olyan legegyszerűbb bútorelemek alakítása volt, amelyek egymás közt végtelen változatokban kombinálhatók és a szekrénybútoroknak majd minden használt változatát kiadják megfelelő arányokkal és nyugodt formahatás biztosításával. Kozma Lajos ezekben az években az *Atelier-iskola* lakásművészeti osztályát vezette, ahol a növendékek kéthónapos szerkezeti és anyagismeret után, a térproblémából kiindulva, az önálló tervezés gondolatmenetét élték bele magukat. Így tanulták meg, hogy minden egyes részletnek az egészbe való beleolvadásánál a résznek és az egésznek tökéletes és egyidejű átélésére van szükség. Az alaprajz készítésénél a kialakulás

folyamatának láttatására helyezte a hangsúlyt, hogy ezáltal biztosítsa az egésszel való szerves és folyamatos kapcsolatokat. Kaesz Gyulát ugyancsak tervezői és pedagógiai munkája vezeti el a mérnök és az iparművész azonos feladatkörének elfogadásához. Ezért tekinti mindkét tevékenység eredményének „a végletes leegyszerűsödést, a rideg őszinteséget, az anyag szeretetét és érvényre juttatását, a szerves ornamentika és más romantikus eszközök mellőzését”.

Az Iparművészeti Iskola egyoldalú oktatási rendszerének válságát, a jövőre tekintve, ezekben az években Háy Gyula fogalmazza meg. Bár tisztában van ipari fejlődésünk hiányosságaival és a tervezői gárda egzisztenciális bizonytalanságával, a jövő útját világosan látja: „Nem szolgálhatja másképp az iparművészet jövőjét az iskola, csak ha felhagy azzal, hogy »kézi munkák« és »pièce unique«-ek készítésére tanítja növendékeit, és áttér a közvetlen ipari felhasználhatóság, a nagyipari reprodukálhatóság, a tömeggyártás céljaira való tervezettségére.” Ebben a vonatkozásban az építész és az iparművész azonos szemlében dolgozik: „Ahogy a korszerű építészlet fokozott mérnöki gondolkodást kíván az építészettől, úgy a korszerű, a szó új értelmében vett iparművészet is tökéletes technikai képzettségű művészeket fog követelni.” Az iskola Bauhaus-jellegű átszervezésének terve csak 1946-ban, Kozma Lajos igazgatósága alatt merül fel. Ekkor kerül az iskolához, bár rövid időre, Gadányi Jenő, Korniss Dezső, Kállai Ernő stb.

A Bauhaus feloszlása után, 1934-ben Walter Gropius több oldalról érkező meghívásra Budapestre látogat, és a Magyar Mérnök- és Építész Egyletben *Az új építészlet mérlege* címmel nagyhatású előadást tart, amelyet a *Tér és Forma* a bauhausos Molnár Farkas fordításában leközöl. A lap a következő év elején az egyik legnevesebb Bauhaus-tanítványának és tanárnak, a magyar Breuer Marcelnek a svájci *Werkbund* előtt tartott előadását ismerteti. Breuer nemcsak az új építészeti mozgalom ismertetését adja, kitér arra a szerepre is, amelyet a népművészet ebben a mozgalomban játszott: a népművészetben „az elemek és formák személytelen jellegét”, valamint a „tipikusra, a divattalanra és a szükségszerűen fejlesztetre való törekvést” értékeli.

Az iskola ezekben az években, Helbing Ferenc alatt egyre súlyosbodó anyagi nehézségekkel küszködött. Az 1930/31-es tanév végével megszűnnek az esti tanfolyamok és a háború előtti években rendszeresített, majd a húszas években felelevenített külföldi tanulmányi kirándulások. Az igazgató-tanács helyett ismét az egyszemélyes igazgató veszi át az iskola vezetését, s Helbing Ferenc megbízást kap, hogy „az új idők követelményeivel számoló” új szervezeti szabályzatot dolgozzon ki. A szabályzat el is készül, de jóváhagyásra nem kerül, s az iskola éveken át jóváhagyott szervezeti szabályzat nélkül működik. Évi költségvetése alig harmadrésze a háború előtti utolsó békeévének, „a nyersanyagokra, gépekre, szerszámokra, kivitelezési eljárásokra... műhatatlanul szükséges összegeket maguk a növendékek teremtik elő”, a könyvtári anyag felfrissítésére, új beszerzésekre éveken át nincs lehetőség.

Helbing Ferenc 1934-ben *Az iparművészet és az iparművészeti oktatás jövőjéről* címmel fejti ki álláspontját mindazzal a kérdéssel és reformjavaslattal kapcsolatosan, amely az utóbbi évek során a sajtóban napvilágot látott. Nem híve a közelmúlt „túlzásba vitt díszítési hajlamának”, elismeri, hogy „az ékítménytől való idegenkedés nemcsak a külső építkezésben mutatkozik, hanem épp úgy a belső kiképzéséknél, a lakásberendezésnél és az iparművészet minden egyéb megnyilatkozásaiban”. A „cél-szerű és józan forma” igényét ennek ellenére fenntartással fogadja, hangoztatja, hogy az iskolának olyan szakembereket kell nevelni, akik mind a kézműiparban, mind a gyáriparban, sőt az iparoktatásban is megállják helyüket. A „modern képzőművészet” helyzetét, általában a „staffeli-festés” jövőjét kilátástalannak tartja, és — felelevenítve a korábbi elméletet — az iparművészet reneszánszát jósolja.

A következő évben a Képzőművészeti Főiskola évkönyvében megjelenik Réti István tanulmánya *A mű-*

vészetek rendje és rokonsága címmel. Eszerint az iparművészet, mivel gyakorlati funkciót tölt be, „elveszti magas szellemi rangját és idegen célok cselédjévé válik”. Helbing 1936-ban korábbi gondolatát folytatva és Réti írására válaszolva — hivatkozással a berlini Képzőművészeti Akadémiára — „a kor kívánalmaihoz alkalmazott egységes művészeti nevelési rendszer” mellett száll síkra, amelynek lényegét „a mesterségbeli kiképzés és tudás képezni”. A terv megvalósításra nem kerül, Helbing az iskolát ért támadásokra (képzőművészeti irányú nevelés, mesterségbeli tudás hiánya, iparművész tanárok csekély száma, az eredmények látszat-jellege) a *Magyar Iparművészet* hasábjain válaszol. A következő tanévtől Szablya-Frischauf Ferenc festőművész és formatervező, a lakásművészeti tervezések tanára veszi át az iskola vezetését.

Az oktatásra vonatkozó főbb elveit 1938-ban fejti ki. Legfontosabb feladatként a „formák egyszerűsítésére” való törekvést jelöli meg: „A hangsúlyt a szerkezeti főformák megéreztetésére helyezzük, a használati és esztétikai szempontok egyidejű szemmel tartása mellett. A rendeltetéssel ellenkező mindennemű szerkezet és díszítés elvetendő”. Hangsúlyozza a gazdaságosság és az anyagszerűség fontosságát, a „magyar jelleg” biztosítására a népművészeti motívumok alkalmazását javasolja. Györffy István az új néprajztudomány oldaláról szól hozzá a kérdéshez (1939). Az iskola utóbbi törekvéseiben, a korábbi éveket is figyelembe véve, mindössze „egyéni művészkedést” lát: „Nem akadt bátor ember, aki az egyéniséget nem ismerő népművészetre adta volna magát; így aztán az iparművészetben az iparos és a művész ma is tovább vlvja eldöntetlen harcot.” „A népművész — írja Domanovszky György a népi kerámiáról — a legkritikább esetben tervezi meg előre alkotását, a formaalakításnál és díszítésnél a megszokott mesterségbeli fogásokon túl kevés szerepe van a tudatos alakításnak; amint a tudatosság egyre több szerepet kapott a népművészetben, úgy távolodott el az eredeti gyökerektől, és került egyre közelebb az iparművészetéhez.” Az iskola viszont az előbbire kacsintva a „magas művészetet” vette célba, s annak rangját követelte magának.

Az új építészeti és néprajztudomány képviselőinek állásfoglalása az iskola oktatási rendszerét elvi alapjaiban ingatta meg, erősebben, mint a korábbi támadások. Szablya-Frischauf először is a gyakorlati képzés színvonalának emelésével és az iskolai felszereltség nagyarányú felfrissítésével keres kivezető utat a válságos helyzetből. Egyik legfőbb hibának azt találta, hogy korábban a mesterségbeli és a művészképzést párhuzamosan tanították, holott a növendék, aki művészi kiképzése előtt nem tanulja meg alaposan a szakma mesterségbeli részét, későbbi tanulmányai során másodrendűnek fogja tekinteni és valójában lenézi. Nem kívánt azonban az ipari szakiskolákkal versenyre kelni; bár a növendékek bizonyos szakmában segédlevelet nyerhettek, az iskolát hagyományaihoz híven elsősorban „művésznevelő intézetnek” tekintette. Az alapvető hiányosság kiküszöbölése érdekében az 1936/37-es tanévtől kezdve valamennyi szakosztályban az első két év szakmai oktatását teljes egészében a gyakorlati képzés szolgálatába állította. Ennek egyik hathatós, korábban méltánytalanul elhanyagolt eszközeként 1938/1939-től kezdve a segédtaniszemélyzet (szakoktatók, művezetők) részére költségvetésszerű rendszeresített státuszt, fizetési osztályba sorolt állásokat biztosított. A technikai felszerelés felfrissítését megelőzően szükségessé vált az iskola céljait szolgáló traktusok átrendezése, amelynek eredményeként a korábbi állapottal szemben a szakosztályok, illetve műtermek és a tanműhelyek végre egymás szomszédságába kerültek. Minderre és a tanműhelyek felszerelésére a minisztérium évről évre rendkívüli hitelt folyósított.

A faipari tanműhely új gyalupadokkal, pácólókiserleti berendezéssel s a növendékek számához méretezett asztalos és kárpitos szerszámszekrényekkel egészült ki. A díszítőszobrász szakosztály növendékei számára fa- és kőszobrász szerszámszekrény állt rendelkezésre, a gipszöntődét iszapoló készülékkel szerelték fel. A díszítőfestő szakosztály egy egész terem állványozásához szükséges

állványkészletet, elektromos festékörlő- és szórógépet, a technológiai gyakorlatokhoz festékgyűjteményt kapott. A textil szakosztály hímző- és varrógépekkel, gőzölőkazánal, korszerűen felszerelt festékszóró és gőzölő tanműhellyel és textilkémiai laboratóriummal bővült. A szakosztály 1942-ben angol és francia női ruha-szabás céljait szolgáló ruhaszalonnal tanműhellyel egészült ki. Az ötvös szakosztályban új munkaasztalok, kompresszoros homokfúvó készülék, új rendszerű elektromos zománcégető készülék, 1942-ben három tégely- és tokoskemence került felszerelésre. A keramikai szakosztály szervezetibb munkáját egy új kompresszoros agyagörlogép, két újjáépített, majd 1942-ben egy újonnan felszerelt égetőkemence s az agyagipari kémiai technológiához szükséges gyűjtemény és felszerelés biztosította. Speciális porcelán stúdiók kiépítésére és üvegműhely berendezésére már nem nyílt lehetőség. Színvonalas teljesítményei ellenére a grafikai szakosztály ugyancsak korszerűbb felszerelésre szorult volna. Az épület raktáraiban éveken, évtizedeken át porosodó népművészeti tárgyak az újonnan szervezett népművészeti gyűjteménytárban kapnak helyet.

A nagyarányú műhelyfejlesztés, amely a háború éveiben is folyt, az oktatás alapelvein és a képzés jellegén nem változtatott. A korabeli recenzens az 1938-as növendéki munkabemutató „legjelentősebb eredményének” azt tartja, hogy az alapképzésből sikerült kiiktatni a tervezést. . . Ugyancsak ő jegyzi meg, hogy „kézzelfoghatóan korszerűsödő szakképzési fejlődésről” mindössze az építőiparművészeti szakosztály anyaga láttán lehet beszélni. Egyelőre azonban csupán ismételt szorgalmazott kívánság, hogy a közületek és a hatóságok a belsőépítészeti munkákra részletes és megfelelően díjazott pályázatokat írjanak ki, s a Mérnöki Kamarával egyetértésben sikerüljön megóvni az okleveles építőiparművészek törvényben biztosított jogait: a két emeletnél nem nagyobb építmények, belső kiképzések stb. kivitelezési jogát. Az egyes szakosztályok tevékenysége és a műhelymunka felépítése alapján a „szabad” és az „alkalmazott” művészet gyakorlatára egyaránt lehetőség nyílt, az alapvető nehézséget a díszítőművészet idejét múlt értelmezése okozta.

A harmincas évek végén a díszítőfestő szakosztályban az oktatás két részre bontva: a vizes-emulziós és a mésztechnikák, másrészt az olaj- és lakktechnikák szerint a szobafestő és mázoló, valamint a címfestő iparok szerinti elosztást adja. Mindezt technológiai ismeretek tanítása egészíti ki. A természet utáni rajz és festés, illetve az alakrajz vezet át a freskó-, secco-, sgraffito-, mozaik- és üvegfestmény-technika elsajátításához és alkalmazásához. A díszítőszobrász szakosztály növendékei ezekben az években először betűket, betűcsoportokat faragtak, előbb puhább, majd keményebb kőbe. Ezt követően alapos feladatokat kaptak, megismerkedtek a pontozás technikájával és fogásaival, az öntési technikákkal. Végül a mintázást sajátították el azzal a végső céllal, hogy dekoratív feladatokat és alakos kompozíciókat egyaránt meg tudjanak oldani. A szakosztály mellett működő érmészet feltételeinek és törvényeinek ismerete a szobrász számára alapvető fontosságúnak tartatott. A keramikai szakosztály munkája a plasztikus, zománcos és mázas díszű magános edény tervezése-kivitelezése mellett a porcelánszobrászatot is felölelte. A grafikai szakosztály keretében metszet, karc, hideg és meleg eljárások megismerése folyt, bélyeg-, plakáttervezés, rajz- és akvarellkészítés, nyomdai munka, szedés, egyengetés és nyomási feladatok.

„A műhelyen át a művészetig” nem új keletű elve, amit Szablya-Frischauf jelszöként hangoztatott, gyakran az utóbbi keresett, öncélú alkalmazásához vezetett. „A falfestés — írja Leszkovszky György 1943-ban — kezdeti, de egyben legmagasabb foka is lehet a festészetnek, s benne a nagy, emelkedett stílus eszközeivel a legpregnansabban nyilvánulhat meg a nemzeti génusz.” Az iskola növendékei 1937-ben a kőszegi evangélikus leánynevelő intézet magyar irodalmi termét seccotechnikával festették ki, 1942/1943-ban az iskola tanácstermének belső kiképzését végezték. Orbán Antalról úgy emlékezik meg a korabeli kritikus, mint aki „növendékeit nem hagyja, nem engedi megmaradni pusztán edényműveseknek, hanem művészekké neveli, sarkallja, ha kell,

kényszeríti őket”. Az iskola egyik tanára a Bauhaus feloszlása után tíz évvel meggyőződéssel állítja, hogy igenis „lehet magyar szellemű, új magyar formájú rádiószekrényt, elektromos világítótesteket, villamos- és vasúti kocsit, kórházat, telefonközpontot vagy akár krema-tóriumot csinálni. . .”

*

1940 augusztusában Csaba Rezső, Juhász László és Szücs Pál szerzőségével és további tíz iparművész aláírásával *Az új magyar iparművészet felé* címmel feltűnést keltő röpirat jelent meg. A röpiratot októberben még egy újabb követi. A röpirat szerzői az első világháború óta vajdud s az utóbbi években ismét felszínre kerülő iparművész-kérdés elvi s gyakorlati megoldására vállalkoznak a sajátos magyar helyzet figyelembevételével. Az iparművészt méltán megillető szakmai és társadalmi rangot akarják kivívni, amely nem választható el egy egésze-ségesebb szellemű iskolai képzéstől. Az iparművész „hivatása — hangoztatják a szerzők — származásilag sem Makartra, Pilotyra nem vezethető vissza, nincs sok köze a *Schmücke den Heim* mozgalomhoz, sem a speciálisan német *Werkbund*hoz”, sem a sokszor idézett angolokhoz. . . „Az iparművészet a nép ösművészetében gyökerezik. . . A házépítés, a szövés-fonás, a timár, a bogárnár, a fazekasmesterség, a festés és faragás mind *primer* iparművészeti megnyilatkozások, a mai iparművészeti ágazatok ősfarmái. . . Az »iparnemesítés«, a »díszítés« nem művészet, mert sem az ún. szállítás, sem a díszítés nem tartozik az alkotó tevékenység, tehát a művészet körébe. Az ipar szó csak azt jelzi, hogy az iparművészeti alkotások mindig *életesszközök*, melyeknek előállításához ipari munkára is szükség van. . . Az iparművészet a korszerű magyar életesszközöket megalkotó művészet.”

A röpirat iparművész kamara és iparművész szövetség létrehozását követeli, iskola helyett főiskolát s ennek működését szabályozó gyökeres szervezeti reformot. A jövőendő iparművésznének társadalmi hivatását nem „öncélú esztétizálásban” vagy a szűken értelmezett „művészkedésben” látja, hanem „az új magyar életformák kialakításában”, abban a vezetőszerpben, amit a végzett növendék mint „közösségi öntudattal és nemzeti célkitűzéssel” felvértezett verbéli szakember „a magyar ízlés állami, közületi, vállalati stb. irányítóhelyein” betölt. Ennek érdekében sürgősen „meg kell kezdeni a főiskolává való fejlesztést”, „a magyar iparművészet kinőtte gyerekcipőit, s csak két út van előtte, vagy *nagykorúsítjuk* vagy *gyámság alá* helyezzük”. A röpirat az első megoldást tartja egyedül célravezetőnek.

Az iskola főiskolává szervezése mellett már az 1938 őszén rendezett Iparművész Kongresszus állást foglalt, sőt Szablya-Frischauf az év tavaszán emlékirattal fordult a kormányhoz az átszervezés ügyében, németországi tanulmányútját követően elkészítette az új szervezeti és tanulmányi szabályzatot. Jogos igényként merült fel az iskolai előképzettség határának felemelése és az érettségihez való kötése. A Csaba-Juhász-Szücs-féle röpirat meggyorsította az előkészületi munkálatokat, 1940 őszén az igazgató újabb reformokat helyezett kilátásba, a növendékek ekkor látnak hozzá a népművészeti gyűjtemény összeállításához. Napvilágot lát a belső használatra készült teljes reformtervezet (1943): a tervezett főiskola szervezeti szabályzata; felvételi, tanulmányi, tandíjmentességi és fegyelmi szabályzata s ügyviteli szabályzata. A szervezeti szabályzat két változatban készül, az egyik a főiskola vezetését öttagú rektori tanáccsal oldaná meg, a másik az egyszemélyes főigazgatói irányítást tervezi. A felvéltre jelentkező növendék megfelelő rajzkészsége, arány- és formaérzéke, színérzéke, színmemóriája és díszítőérzéke alapján nyerhetne felvételt. A szakosztályi tagozódás a korábbi rendszert követné a technikai tárgyak és a tudományos alapokon álló népművészet hangsúlyozott szerepével. Szablya-Frischauf tervezete ennél tovább nem ment.

A negyvenes évek elején többször elhangzik a sajtóban a „szerény hamupipőke” szerepét játszó iskola magasabb szervezeti szintjének követelése. 1944 elején a *Magyar Iparművészet* rövid hírből adja tudomásul, hogy „az

Iparművészeti Iskola végbizonyítványa. . . elméleti képzettség szempontjából a középiskolai érettségivel egyenértékű". Január 1-től új igazgató, Fáy Aladár állt az iskola élén. Akkortájt megjelenő könyvében *A magyarság díszítő-ösztönében* (é. n.) „a népi díszítőművészet alaktanából megteremtette a nagyművészetben is hasznosítható magyar díszítőművészeti alaktani", amelynek alkalmazása „a legszebb eredményeket a művészi iparban és iparművészetben gyümölcsözheti, de sok, egyébként nehezen leküzdhető idegen hatástól s üres, felszínes magyarkodástól óvhatja meg építészeinket, szobrászainkat és festőinket is" — hangoztatja az Előszó írója. Az inkább pedagógiai, mint tudományos jellegű mű az angol Crane vagy a német Klee módszeréhez hasonlóan a művészet elemeiből kiindulva a népművészet belső összefüggéseit, sajátos grammatikáját igyekszik megfejteni. Rendszere egy *hazai-népi jellegű konstruktív művészet* megteremtésének csiráit hordja magában. Hasonló törekvések fedezhetők

fel egy-egy jelentős képzőművészünk ekkori vagy későbbi munkásságában. A mű értéke ebben van, s nem vitatható értékű művészeti-elméleti vagy tudományos megállapításokban. Végül fokon egy hosszú idő óta érlelődő, gyakran mellékvágányra futó alaktani kérdés záródik le vele.

*

Mindazok az események, elméleti s gyakorlati szintű nézetkülönbségek, melyek az iskola életét a harmincas évek közepétől megmozgatták, sorsszerű kiéleződései voltak az alapítás pillanatával jelentkező és egyre halmozódó megoldatlan problémáknak. A küzdelem végére a történelem tett pontot. Az iskola létének értelmét mindezek ellenére azok a művészek és tervezők biztosítják, akik hosszabb-rövidebb ideig növendékei voltak, s jövőjük formálásához az iskola valamilyen módon segédkeztet nyújtott.

Mezei Ottó

Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola igazgatói és oktatói: Igazgatók:

Keleti Gusztáv 1880—1896.
Pittler Kamill 1896—1910.
Czakó Elemér dr. 1910—1915.
Nádler Róbert 1915—1917.
Gróh István 1917—1925.
Mihalik Gyula (megbízott igazgató) 1919.
Simay Imre 1925—1927.
Helbing Ferenc 1927—1936.
Szablya-Frischauf Ferenc 1936—1943.
Fáy Aladár 1944.

*Tanárok, tanársegédek (segédtanárok):**

Mátrai-Muderlak Lajos 1880—1906. (Díszítőszobrászat; falfaragás.)
Rauscher Lajos 1880—1884. (Építészeti rajz és alaktan.)
Schikédanz Albert 1880—1892. (Építészeti rajz és alaktan.)
Várdai-Werdenstetter Szilárd 1880—1892. (Ékítményes rajz.)
Szirmai Antal 1881—1884. (Figurális rajz.)
Herpka Károly 1883—1914. (Fémvénőki, ötvös-zománcozó szakosztály vezetője.)
Morelli Gusztáv, címzetes igazgató 1883—1909. (Fametsző szakosztály vezetője.)
Benczur Béla 1884—1919. (Iparművészeti rajz és tervezés.)
Doby Jenő 1884—1907. (Rézmetsző szakosztály vezetője.)
Feichtinger J. György 1884—1907. (Díszítőfestő szakosztály vezetője.)
Hollós Károly 1884—1901. (Alakrajz.)
Schwertner Zsigmond 1885—1886. (Ékítményes rajz.)
Kovács Géza 1886—1897. (Geometria.)
Loránfi Antal 1886—1919. (Kisplasztikai szakosztály vezetője.)
Aggházi Gyula 1887—1897. (Alakrajz.)
Schauscheek Árpád 1887—1896. (Ékítményes rajz.)
Székely Bertalan 1887—1896. (Bonctan.)
Aigner Sándor 1890—1892. (Építészeti tanfolyam vezetője.)

* Az oktatói állomány összeállításánál az év szerinti belépést vesszük alapul, a kiemelt növendékek névsorát három részre bontva adjuk. Az utóbbiaknál a végzett évek (félévek) számát, illetve a látogatás időtartamát nem tüntetjük fel. Mellőzzük a nem művészeti vagy technológiai tárgyak (irodalom, idegen nyelv stb.) oktatóinak névsorát is. A szakosztály (szakfolyó) jelölésénél az alábbi korabeli rövidítéseket használjuk: a.: alakrajzolás; b.: bútortervezés; é.: építészet, építő-iparművészet; f.: festészet (díszítőfestészet); fm.: fametszés; g.: grafika; k.: kerámia (keramika); kp.: kisplasztika; m.: mintázás; mf.: műfaragászat; ö.: ötvös-zománcozás; rm.: rézmetszés; sz.: szobrászat (díszítőszobrászat); r.: textil (textilművészet). Néhány név mellett a szakosztályt nem állt módunkban feltüntetni.

Hibján Sámuel 1895—1919. (Zománcozás vezető tanára.)
Keleti Gábor 1895—1896. (Ékítményes rajz.)
Gróh István 1896—1926. (Geometria; ékítményes rajz; textil.)
Gyalus László 1896—1932. (Lakásberendezés; régi stílusok ismertetése; építészeti rajz és alaktan.)
Pasteiner Gyula 1896—1900. (Műtörténelem.)
Pap Henrik 1897—1910. (Alakrajz.)
Papp Sándor 1897—1922. (Alakrajz.)
Tellyesniczky Kálmán dr. 1897—1911. (Bonctan.)
Sándor Béla 1899—1937. (Díszítőfestő szakosztály vezetője.)
Éber László dr. 1900—1919. (Műtörténelem.)
ifj. Mátrai Lajos 1900—1937. (Díszítőszobrászat vezető tanára; fa- és kőfaragás.)
Almási Balogh Loránd 1902—1923. (Építészeti tervezés, középítéstan.)
Hollós Károly 1902—1907. (Geometria.)
Udvary Géza 1903—1932. (Alakrajz; figurális kompozíció.)
Bácsa András 1907—1931. (Geometria.)
Czakó Elemér dr. 1907—1910. (Irodalomtörténet; grafikai szakosztály vezető tanára.)
Györgyi Dénes 1907—1944. (Építészeti tervezések; építő-ipm. szakosztály vezetője.)
Kőrösfői-Kriesch Aladár 1907—1920. (Gödöllői szőnyegszövő telep vezetője; díszítőfestészet.)
Maróti Géza 1907—1910. (Díszítőszobrászat.)
Újváry Ignác 1907—1925. (Díszítőfestő szakosztály vezetője.)
Dékány Árpád 1908—1910. (Háziipari osztály vezetője.)
Helbing Ferenc 1910—1936. (Grafikai szakosztály vezetője.)
Margitay Ernő dr. 1910—1919. (Magyar népművészet.)
Mihalik Gyula 1910—1919. (Textilművészeti szakosztály vezetője.)
Muhits Sándor 1910—1944. (Textilművészeti szakosztály vezetője; természet utáni rajz és festés.)
Simay Imre 1910—1939. (Alakrajz, díszítőszobrászat.)
Kövesdy Géza 1911—1918. (Műhelyrajzolás.)
Bánszky Sándor 1911—1912. (Díszítőszobrászat.)
Fieber Henrik 1912—1919. (Egyházművészet.)
Gábor Nándor 1912—1914. (Díszítőfestészet.)
Gállász Nándor 1912—1913. (Díszítőszobrászat.)
Ortner Ferenc 1912—1913. (Díszítőfestészet.)
Somló Sári 1912—1915. (Bonctani alakrajz.)
Szablya-Frischauf Ferenc 1912—1943. (Lakásművészeti tervezés.)
Szántó Gergely 1912—1913. (Esti rajztanfolyam.)
Szekeres Béla 1912—1914. (Grafika.)
Leszkovszky György 1913—1944. (Alakrajz; iparművészeti tervezés; díszítőfestő szakosztály vezető tanára.)
Diósy Antal 1914—1915. (Díszítőfestészet.)
Tóth Gyula 1914—1915. (Díszítőszobrászat.)
Vértess Ágost 1914—1917. (Kerámia.)
Gombássy Anna 1915—1916. (Ötvösség.)

Haranghy Jenő 1915—1944. (Grafika; betűvetés, címer-
tan; állatrajz és -bonctan; ékítményes tervezés; gra-
fikai szakosztály vezető tanára.)
Mátéka Sándor 1916—1918. (Diszítőszobrászat.)
Csányi Károly 1917—1921. (Régi stílusok ismertetése.)
Hende Vince 1917—1920. (Diszítőfestészet.)
Biró István 1918—1919. (Lakásberendezés.)
Csajka István 1918—1943. (Ötvös-zománczó szakosztály
vezetője.)
Kós Károly 1918. (Építészet.)
Ferenczy Béni 1919. (Szobrászat.)
Füsti Molnár Kata 1919—1920. (Betűvetés, természet
utáni rajzolás.)
Kaeszy Gyula 1919—1944. (Bútoripari szakrajz, bútor-
tervezés, középités, ékítm. rajz; bútortervező szak-
osztály vezetője.)
Lux Elek 1919—1941. (Kisplasztikai osztály vezetője.)
Márton Ferenc 1919—1924. (Alakrajzolás.)
Orbán Antal 1919—1940. (Keramikai szakosztály veze-
tője; kisplasztika.)
Reményi József 1919; 1928—1944. (Érem- és plakett-
művészet.)
Thoroczkai Wigand Ede 1919; 1922—1934. (Építészeti
tervezés; magyar otthon és népművészet.)
Grofcsik János 1920—1932. (Agyagipari technológia.)
Kőszegi László 1920—1934. (Művelődés- és művészet-
történelem.)
Rovátkay (Ramold) Lajos 1920—1944. (Diszítőfestészet;
alakrajz; magyar népművészet.)
Stein János 1920—1939. (Diszítőfestő szakosztály veze-
tője; bonctan; kosztümrajz.)
Lammel Antal 1921—1923. (Természet utáni rajz.)
Lux Kálmán 1921—1922. (Mintázás.)
Merész Gyula 1921—1922. (Alakrajz.)
Huszka József 1922. (Ősmagyar ornamentika.)
Konrád Ignác 1922. (Alakrajz és ékítményes tervezés.)
Pál Lajos 1922—1944. (Ötvös és zománczó szakosztály
vezető tanára.)
Szent-István Gyula 1922—1930. (Alakrajz és drapéria-
tanulmányok.)
Weichinger Károly 1922—1944. (Középités; régi
stílusok ismertetése és építési alaktan.)
Tancsik Mihály 1922—1944. (Betűvetés, alakrajz, könyv-
kötészet.)
Szőnyi Ottó dr. 1924—1935. (Vallás; egyházművészet.)
Kovács János dr. 1925—1926. (Művelődéstörténelem.)
1933—1936. (Kereskedelmi és jogi ismeretek.) 1935—
1936. (Általános művelődéstörténelem és egyház-
művészet.)
Keresztes Tibor dr. 1927—1932. (Textiltechnológia.)
Kürthy György 1927—1930. (Színpadtechnika.)
Domanovszky Endre 1931—1944. (Alakrajz; kosztümrajz
és -történet; emberbonctan.)
Krocsák Emil 1932—1939. (Geometria; kereskedelmi és
jogi ismeretek.)
Kacziány Aladár 1933—1944. (Természet utáni rajz; tör-
ténelmi stílusokban való rajz; alakrajz; bonctan;
ékítményes rajz.)
Sárkány Loránd 1933—1944. (Betűvetés.)
Antal Dezső dr. 1934—1944. (Magyar népművészet;
magyar otthon.)
Zrinszky József 1935—1944. (Épít. alaktan; épületfész.;
tört. stílus.)
Horn Béla dr. 1936—1940. (Iskolai orvos és egészség-
tanár.)
Molnár Béla 1936—1944. (Textilművészet.)
Genthon István dr. 1937—1943. (Műemlékek Orsz.
Bizottságához kirendelve.)
Mináry Pál 1937—1944. (Bútorrajz; belső kiképzés és
lakásműv. tervezés; ép. szakosztály vez. tanára.)
Ohmann Béla 1937—1944. (Diszítőszobrász szakosztály
vezető tanára.)
Décsey Géza dr. 1938—1940. (Egyházművészet.)
Kampis Antal dr. 1938—1944. (Művészet- és művelődés-
történet; magyar irodalom; mondakörök ism.)

Molnár László 1938—1944. (Geometria; egyházművészet.)
Mitterdorfer Ottó 1940—1944. (Textilkémia.)
Jakó Géza 1941—1943. (Agyagipari kémia és technológia.)
Jocha Károly 1942—1944. (Textiltechnológia.)
Molnár Elek 1942—1944. (Kerámia-technika.)
Erdey Dezső 1943—1944. (Szobrász-szakosztály vez.
tanára.)
Duma György 1943—1944. (Agyagip. kémia techn.)
Kádár Zoltán dr. 1943—1944. (Egyházművészet.)

Textil szaktanítók:

Dedinszky Afra 1907—1910.
Mennerné Dedinszky Olga 1907—1920.
Oláh Jolán 1907—1910.
Pap Mariska 1907—1910.
Stern Anna 1907—1940.
Teszár Irén 1907—1913.
Benke Bertalané 1908—1910.
Csekő Rózsi 1908—1910.
Dékány Ernőné 1908—1910.
Dózs Jenőné 1908—1910.
Horváth Zsófi 1908—1910.
Kanizsay Adél 1908—1910.
Wallerné Marthy Rózsa 1908—1920.
Nadeja Jolán 1908—1910.
Papp Margit 1908—1910.
Stöckl Vilma 1908—1910.
Vrana Erzsébet 1908—1910.
Bertalan Vera 1910—1912.
Vagács Aranka 1910—1912.
Sutter Katalin 1914—1927.
Winkler Margit 1918—1920.
Ferenczy Noémi 1919. (Gödöllői szőnyegszövő.)
Desseőné Frankovszky Adrienne 1920—1921.
Dobó Erzsébet 1921—1922.
Teibner Róbertné 1921.
Molnár Botfalvi B. Ilona 1924-től. 1938—1944: szak-
oktató.
Kelety Eszter 1924—1936.
Nagy Sándorné Kriesch Laura 1924—1927. (Gödöllői
szőnyegszövő.)
Bartus Irén 1935-től. 1938—1943: szakoktató.

Szakoktatók:

Bárany Nándor 1910—1913. (Betűvetés.)
Órkényi István 1910—1919. (Textilművészeti tervezés.)
Kaincz József 1912—1915. (Falfestési technikák.)
Zutt Margit 1912—1914. (Textil.)
Fekete Béla 1912—1914. (Grafika.)
Joachimstahler József 1912—1914. (Üvegfestés és zo-
mánczolás.)
Kele Vilma 1913—1914. (Textil.)
Majoros Károly 1913—1914. (Üvegfestés.)
Brett Sarolta 1915—1916. (Kalapdiszítés.)
Kalap Gyula 1915—1916. (Festés.)
Kiss Ferenc 1917—1919. (Ötvösség.)
Weiner Róbert 1917—1919. (Ékszerészet.)
Wiblinger Alajos 1917—1918. (Művésés és maratás.)
Schalamonek Károly 1921—1926. (Bútorrajzolás.)
Kajdy Emil 1922-től. (Bútorművészet.) 1941—1944: szak-
oktató tanár.
Batta György 1923—1944. (Ötvösség—zománczolás.)
Bergmann Vilmos 1932—1935. (Jacquard-szövés.)
Ványolós Gizella 1933—1934. (Géphímzési technikák.)
Palka József 1935—1936. (Üvegfestés.)
Szuchy Ferenc 1936—1943. (Kerámia.)
Csetényi Antal 1937—1938. (Festés.)
Nyíri László 1939—1944. (Festés.)
Kis László 1941—1944. (Szobrászat.)
Hajdú Erzsébet 1942—1944. (Ruhaszabás és -varrás.)
Mohácsi István 1944. (Kerámia.)
Zölley Gyula 1944. (Szobrászat.)

1880 és 1896 között:

Apáti Abt (Abt) Sándor sz.
 Basch Árpád f.
 Beck Ö. Fülöp ö.
 Belányi Viktor f.
 Damkó József ö.
 Hány Gyula rm.
 Helbing Ferenc f.
 Hibján Sámuel ö.
 Hikisch Rezső sz.
 Holló Barnabás m.
 Horvay János sz.

Jankovits Gyula mf.
 Kallós Ede kp.
 Kernstok (Kernstock) Károly f.
 Kótász Károly fm.
 Kubinyi Sándor f.
 Ligeti Miklós sz.
 Lohr Ferenc f.
 ifj. Mátrai Lajos sz.
 Margó Ede sz.
 Nikelszky Géza f.
 Radnai (Rausch) Béla kp.

Rózsaffy Dezső f.
 Rudnay Gyula f.
 Sándor Béla f.
 Scheiber Hugó f.
 Schulek János a.
 Szamovolszky Ödön sz.
 Taiszer János kp.
 Tull Ödön f.
 Thoroczka Wigand (Wiegand)
 Ede f.
 Ziffer Sándor f.

1896 és 1919 között:

Antal József f.
 Bánszky Sándor sz.
 Barcsay (Barcsai) Jenő f.
 Barta Ernő f.
 Barta Lajos k.
 Barta Mária (Mariska)
 Bátty József
 Berán Nándor ö.
 Biró Mihály kp.
 Bohacsek Ede b.
 Bokros-Birman (Biermann) Dezső sz.
 Bokros Ferenc g.
 Bozzay Dezső é.
 Brummer József sz.
 Csajka István ö.
 Csáky József sz.
 Csiszér János sz.
 Csikász Imre sz.
 Czigány (Wimmer) Dezső f.
 Diener-Dénes Rudolf (Diener Rezső f.
 Diósy Antal f.
 Fábry Pál b.
 Faragó Sándor b.
 Fáy Dezső f.
 Femes Beck (Beck) Vilmos ö.
 Ferenczi (Friedmann) Sándor b.
 Feszty Masa (Rehrenbeck Mária)
 Gadányi Jenő f.
 Gádor (Grünhut) István kp.
 Galimberty Sándor f.
 Glatter Gyula f.
 Gráber Margit g.

Grabovszky Emil f.
 Gróf József b.
 Halápy Ede f.
 Haranghy Jenő g.
 Hende Vince f.
 Horváth Géza sz.
 Jámbor Lajos f.
 Jeges Ernő g.
 Kaesz Gyula b.
 Kasnya Béla f.
 Kern, Julius Peter (Kern Péter) f.
 Keviczky Hugó sz.
 Kisfaludi Stróbl (Stróbl) Zsigmond sz.
 Kolozsvári (Kolozsvári) Sándor b.
 Kolos-Vary, Sigismund (Kolozsvári Zsigmond) g.
 Kónya Zoltán b.
 Kovács Zsuzsa (Zsuzsanna) b.
 Lakatos Artur a.
 Leszkovszky György f.
 Lipóth Ferenc f.
 Lux Elek sz.
 Major István ö.
 Márffy Ödön a.
 Márton Lajos f.
 Mattioni Eszter g.
 Mattis Teutsch (Mátisz-Teutsch) János kp.
 Medrea, Corneliu (Kornél) sz.
 Modok Mária
 Moiret Ödön kp.
 Muhits Sándor f.
 Nagy Balogh János a.

Nemes Lampérth (Lampért) József f.
 Ohmann Béla sz.
 Orbán Antal sz.
 Paizs Goebel (Goebel) Jenő g.
 Pál Lajos ö.
 Pap Gyula g.
 Pásztor János sz.
 Pátzay Pál sz.
 Pólya Iván sz.
 Pólya Tibor b.
 Prohászka József a.
 Rákos Pál f.
 Reményi József sz.
 Remsey Jenő a.
 Rovátkay (Ramold) Lajos f.
 Rubletzky Géza sz.
 Sidló (Schidló) Ferenc sz.
 Szentgyörgyi István sz.
 Szilágyi Jolán t.
 Szobotka Imre f.
 Szüle Péter f.
 Tálos Gyula b.
 Tevan Margit
 Uhl Sándor f.
 Uitz Béla f.
 Vadász Miklós rm.
 Varga Oszkár sz.
 Vass Elemér f.
 Vaszary Gábor g.
 Végh Gusztáv b.
 Vértés Árpád ö.
 Vértés Marcell a.
 Vörös Béla sz.

1920 és 1944 között:

Antal Károly sz.
 Bálint Endre g.
 Balogh Rozália t.
 Bán Béla sz.
 Bán István t.
 Barta Éva f.
 Bazilides (Bazilidesz) Barna g.
 Bencze (Binder) László g.
 Bodon Sándor b.
 Boldogfai Farkas (Farkas) Sándor ö.
 Cser Jolán k.
 Csernus Tibor g.
 Darvas Árpád g.
 Dési Huber (Huber) István
 Erdei Sándor f.
 Fülöp Zoltán f.
 Gábril Frigyes b.
 Göllner Miklós g.
 Gőndör Bertalan g.

Grantner Jenő sz.
 Győry Dezső sz.
 Haár Ferenc b.
 Hodina Adolf Mihály ö.
 Hornicsek László b.
 Horváth Endre g.
 Illés Gyula sz.
 Ispánki József sz.
 Iván Szilárd g.
 Juhász László b.
 Kákay Szabó (Szabó) György g.
 Kass János k.
 Kátai Mihály sz.
 Kemény, Zoltán b.
 Kiss Roóz (Roóz) Ilona k.
 Kovács Margit t.
 Kovács Margit t.
 Kőpeczi Boóc Izván ö./g.
 Laborcz Ferenc sz.

Lossonczy Tamás b.
 Lőrincz István sz.
 Lukáts Kató (Katalin) g.
 Madarassy (Machovics) Walter sz.
 Mánczos József b.
 Márk Tivadar t.
 Marosán Gyula g.
 Medveczky Jenő f.
 Mészáros László sz.
 Mináry (Minár) Pál b.
 Molnár Béla t.
 Nagy Zoltán g.
 Németh István b.
 Németh Kálmán sz.
 Papp Gábor g.
 Peresztegyi (Peresztegi) József b.
 Pólya József f.
 Radó Károly sz.
 Rákossy Zoltán f.

Reich Károly g.
Sinka Mátyás f.
Solymári Valkó György kp.
Somogyi József sz.
Szabó Endre f.
Szakál Ernő sz.
Szántó Piroska g.

Szervánszky Jenő b.
Szűcs Pál g.
Tamás Ervin g.
Tamási (Tamási) Zoltán g.
Tattay György b.
Tot, Amerigo (Tóth Imre) g.
Vajda (Richter) Julia t.

Varga Mátyás f.
Várnai György g.
Vass Antal b.
Vilt Tibor sz.
Zelenák Crescencia g.
Zórád Ernő g.
Zöldy Emil b.

IRODALOM

Az oktatáshoz (elmélet, gyakorlat, kritika):

- Macdonald, Stuart: The History and Philosophy of Art Education, University of London Press Ltd 1970.
Rabinovszky Máriusz: A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1951, Művelt Nép, 1952.
Semper, Gottfried: Wissenschaft, Industrie und Kunst. Neue Bauhaus-Bücher, Florian Kupferberg, Mainz und Berlin 1966.
Ilg, Albert: Die kunstgewerbliche Fachschulen des Handelsministeriums, Wien 1876.
Verneuil, M. P.: L'Enseignement des Arts Décoratifs à Vienne, Art et Décoration 1902. 143. l. kk.
Kunstgewerbe. Ein Bericht über Entwicklung und Tätigkeit der Handwerker- und Kunstgewerbeschulen in Preussen (Bosselt, R. — Busch, H. — Muthesius, H.) Verlag Ernst Wasmuth A.-G. Berlin 1922.
Stelzer Otto: Erziehung durch manuelles Tun, Bauhaus-Archiv. Darmstadt 1966.
Philosophische Analyse der Pädagogischen Grundbegriffe „erkennen“ und „gestalten“. Vorgelegt von Volker Merz 1957 (Stuttgart).
Bayer, H. — Gropius, W. — Gropius, Ise: Bauhaus 1919 — 1928, Verlag Arthur Niggli, Teufen (Ar) Schweiz 1955.
Crane, Walter: Vonal és forma (ford. Mihalik Gyula), Budapest Lampel 1910.
Huszka József: Magyar ornamentika, Pátria rt. 1898.
Gróh István: Magyar stílusú rajzminták, Budapest 1904.
Gróh István: Magyar díszítő művészet I., Jókai Könyvnyomda 1907.
Dénes Jenő: Körösfői-Kriesch Aladár, Budapest 1939.
Thoroczkai-Wigand Ede: Hímes udvar, Táltos 1916.
Thoroczkai-Wigand Ede: Architektúra, Egy. Nyomda 1936.
Magyaros izlés. Szemelvények a magyar háziipar, népművészet és iparművészet formakincséből. Összeállította: Czákó Elemér és Györgyi Kálmán, Magyar Könyvbarátok Szövetsége (1930?).
Fáy Aladár: A magyarság díszítő-esztétikája, Turul kiadás é. n.
Gerő Ödön: Az Iparművészeti Iskola. A Hét 1910, 487. l.
Kner Imre: Ipari nevelés és iparművészet, Gyoma 1919.
Jaschik Almos: Iparművészeti nevelésünk válsága, Nyugat, 1920. 513 — 519. l.
Csaba Rezső — Juhász László — Szűcs Pál: Az új magyar iparművészet felé, 1940. aug. hó.
Csaba Rezső — Juhász László — Szűcs Pál: Új magyar iparművészet felé 2., 1940. október.
Divald Kornél: A magyar iparművészet története, Szent István Társulat, Budapest 1929.
Nádai Pál: Iparművészeti törekvések a XX. században, Az iparművészet könyve III. (szerk.: Ráth György) 1912.
Györffy István: A néphagyomány és a nemzeti művelődés, Egyetemi Néprajzi Intézet, 1939.
Kresz Mária: A magyar népművészet felfedezése, Ethnographia 1968. 1. sz.
Domanovszky György: Magyar népi kerámia, Corvina 1968.
Toky István: A magyar kézművesipar története, Budapest 1941.
Nyolcvan éves a középfokú iparoktatás 1879/80 — 1959/60 (szerk. Szakmány László), Tankönyvkiadó 1962.
A százhetvenöt éves Képző- és Iparművészeti Gimnázium jubiláris évkönyve, közfésztési Nola I. Pál igazgató, Művelt Nép, 1955.

Az iskola történetéhez:

- Keleti Gusztáv: A képzőművészeti oktatás külföldön és feladatai hazánkban, Budán 1870.
Keleti Gusztáv ig. beszéde a m. kir. iparművészeti tanoda és azzal

- kapcsolatos műfaragászati tanműhely megnyitási ünnepélyén 1880. XI. 14-én.
Jelentések és javaslatok egy országos képzőművészeti akadémia, illetőleg műtermek felállítására tárgyában, Budapest M. K. Egyetemi Könyvnyomda 1882.
Gróh István: Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola története, Budapest, Pátria Ir. Vállalat 1899.
Dr. Kovács János: Az ötvenéves Iparművészeti Iskola. Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola évkönyve 1880 — 1930 (szerk. Helbing Ferenc) Kir. Magy. Egyetemi Nyomda.
Rónai György: Intézkedések és tervek a művésznevelés megreformálására 1918 és 1919-ben. Részletek a magyarországi művésznevelés történetének kéziratából. Művészettörténeti Értesítő, 1970. 2. sz.
Rónai György: Gondolatok művésznevelésünk intézményesítésének centenáriumán. Művészettörténeti Értesítő. 1971. 3. sz.
Rónai György: A magyarországi művésznevelés. A Magyar Képzőművészeti és Magyar Iparművészeti Főiskola története 1870 — 1970. Doktori disszertáció 1969-ből. (Kézirat.)
Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola kiállításának növekedésének munkáiból 1903. évi február hó, (Gróh István) Pátria.
Emlékfüzet az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola 25 éves fennállása emlékére, Pátria 1905.
Az iskola értesítői az 1887/1888-i tanévtől az 1895/96. tanévig A M. Kir. Iparművészeti Iskola értesítője címmel, az 1896/97. tanévtől az 1911/12. tanévig Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola értesítője címmel, az 1912/13. tanévtől az 1917/18. tanévig Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola évkönyve címmel jelennek meg. Ezt követően még négy évkönyvet ad ki az iskola: 1930-ban, 1934-ben, 1936-ban és 1941-ben.
Az európai iparművészet remekai. Száz éves az Iparművészeti Múzeum 1872 — 1972. Népműv. Propaganda Iroda. 1972.
Az O. M. Kir. Iparművészeti Főiskola szervezeti szabályzata I. rész (F. k.: Szablya-Frischauf Ferenc) 194... (sokszorosított kiadvány).
Az O. M. Kir. Iparművészeti Főiskola szervezeti szabályzata (címlap hiányzik) (F. k.: Szablya-Frischauf Ferenc) (sokszorosított kiadvány).
Az O. M. Kir. Iparművészeti Főiskola felvételi, tanulmányi, tandíjmentességi és fegyelmi szabályzata, 194... (sokszorosított kiadvány).
Az O. M. Kir. Iparművészeti Főiskola ügyviteli szabályzata III. rész 194... (sokszorosított kiadvány).
Patakyné Molnár Zsuzsa: Morelli Gusztáv (1848 — 1909), Magyar Nemzeti Galéria Közleményei, 1963. IV. sz.
Péczy Piroska: Szablya-Frischauf Ferenc (1876 — 1962), 1963. (Kézirat.)
A Magyar Iparművészeti Főiskola irattára.
Vámos Ferenc: Lechner Ödön, Amicus 1927.
Dr. Kismarty-Lechner Jenő: Lechner Ödön, Képzőművészeti Alap Kiadványai 1961.
Művészeti lexikon (főszerkesztők: Zádor Anna és Genthon István) I — IV. Akadémiai Kiadó, 1965 — 1968.

Folyóiratok:

- Művészi Ipar 1885 — 1894
Magyar Iparművészet 1896 — 1944
Művészet 1902 — 1918
Díszítő Művészet 1914 — 1919
Magyar Művészet 1925 — 1938
Tér és Forma 1926 — 1944
A Bútor 1935 — 1938
Az Iparművész 1939 — 1944

A SÁROSPATAKI MADONNA

1968-ban a sárospataki plébániatemplom műemléki ásatása során egy szobortöredék került elő a gótikus Nagytemplomtól DK-re korábban feltárt rotunda melletti ossáriumban (1. kép). A pártás női fejet ábrázoló, erősen rongált töredék kvalitásos agyagszobor [1] tartozéka. Részletesebb ismertetését indokolja, hogy kis mérete ellenére a nagyszobrászat mércéjével mérhető, eddig ismert egyetlen komolyabb művészi igénnyel készült gótikus, kerek agyagszobor Magyarországon (2. kép).

Anyaga: Erősen soványított, barnás-vörös égetett agyag, amely a törésfelületeken lyukacsos szerkezetű, szürke színű.

Festése: Gipsz alapozású aranyozás díszítette, amely már lekopott.

Állapota, méretei: A szoborból csak a pártás fej és a nyak töredéke maradt meg. Az orr és a pártá hátsó része letörtött, a fátyol, a homlok és az arc bal oldala kimarjult.

Magassága 13,5 cm, szélessége 6,5 cm. A pártá átlagszélessége 2 cm, vastagsága 0,9 cm. A fej méreteiből egy kb. 50–60 cm-es álló vagy kb. 40 cm-es ülő szoborra következtethetünk. A töredék súlya 330 g.

Formában készült. A szobrász az arcot ábrázoló negatívba kézzel nyomkodta bele a csillogó kvarcszemekkel soványított masszát, amint azt a hüvelykujja lenyomatai elárulják (3. kép).

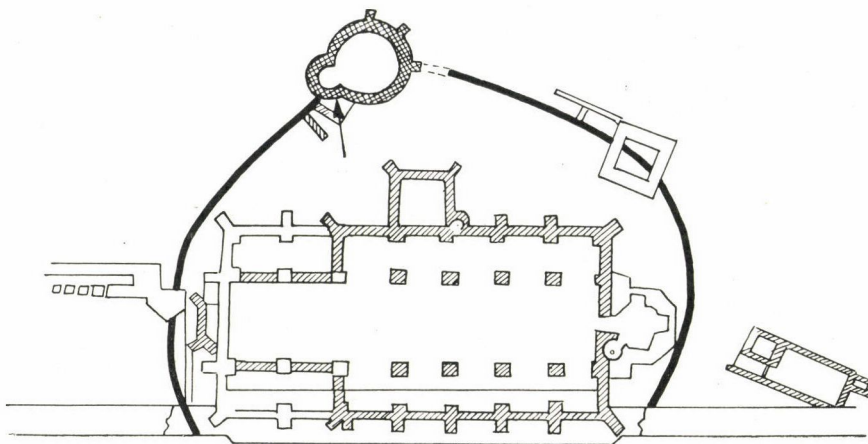
Lényegében tehát úgy készítette a szobrot, mint egy kályhacsempét. Ezután a haját és a fátyolt már szobrászszerszámmal, lapos formázófával hordta fel, minek következtében a fátyol egyenes, merev, szinte párhuzamos törésvonalakkal húzódik a vállra (4. kép).

A fejet koronázó keskeny pártá felső részét dróthuzállal metszették egyenesre, majd a pártát a korona lilimágainak felerősítését szolgáló lyukak számára átszúrták [2]. A fátyol és a pártá alól fürtösen előbukkanó hajkoszorún is a formázófa, a szabad alakítás nyomai észlelhetők.

Az égetés előtt álló szobrot híg agyagos lébe mártották, majd ecsettel vagy bőrdarabbal simították át felületét. Ettől nyerte az arc — a szobor anyagának durva soványítása ellenére — üde simaságát, lágy felületi részleteit (5. kép). Ekkor tüntették el a formázónegatív peremének nyomait és a formázófa túl éles vonalait a pártán és a fátylon. Égetés után került sor az aranyozásra, amely a gipszalapozás nyomaiból ítélve, hideg eljárással — az ún. alkohol — mattaranyozással — a szokásos módon készülhetett [3].

Idealizált, lágy arcvonásai alapján — a fátyol és a hajkoszorú merev vonalai ellenére — szobrunkat a XV. sz. elején készült lágy stílusú Madonna-szobrok körébe sorolhatjuk. A mandula alakú szemek, a kis száj, a domború homlok az 1400–1410 körüli Szép-Madonnák stílusára utalnak. A pártá formája és a pártá alól a homlokra is előbukkanó hajkoszorú kidolgozása alapján, közelebbről a Krumlovi Madonna [4] körének erősebb hatását érezhetjük. Közelebbi-távolabbi párhuzamait főleg a Magyarországgal szomszédos Ausztria és Csehország gótikus szobrai között kereshetjük, ott ahol a Szép-Madonnák típusa legnépszerűbb volt s ahonnan kiindulva teljes kötetlenséggel terjedt Közép-Európa országaiba [5].

A XIV. sz. végi prágai parleri épületplasztika, a Tyn-Mária templom Ny-i kapuján látható Éva-fej, [6] a szent Vítus templom trifóriumának büsztjei, kiváltképp Anna Sweidnitz mellszobra [7] élénkebb realizmusuk ellenére — a pataki szobor vonatkozásában — távoli mintaképnek tekinthetők. Némileg közelebb állnak hozzá a már említett cseh Szép-Madonnák, de köztük is csak halvány előképeket találunk, közvetlen hatásuk nem mutatható ki. Ezért nem valószínű, hogy a szobor Csehországból került volna a pataki plébániatemplomba, bár a templom körül, a szobor lelőhelye közelében előkerült XV. sz.-i import kerámiatöredékek, lostitzei kupák darabjai csak alátámasztanak ezt a feltevést. Csehországból ez idő tájt alakos kerámia készítésére csu-



1. A sárospataki Madonna lelőhelye



2. A sárospataki Madonna szemben (Karáth foto)



3. A sárospataki Madonna hátulról (Karáth foto)

pán népi fazekasok vállalkoztak, akik főleg anyag-játékokat mintáztak (nőalak, lovas alak, esetleg madár, ló vagy más állat), nagyobb méretű anyagszobor csak kivételesen fordul elő, mint pl. egy 19 cm magas szakállas férfifej az Elba melletti Brandys Szent Péter templomában ereklyetartóként.[8]

NÉMET ANALÓGIÁK

Ezzel szemben Németországban a XV. sz. elejének rendkívül jelentős stílusváltozásával, a lány stílus virágzásával, az agyagszobrászat fellendülése esik egybe. A terrakotta művészet legfontosabb műhelyei Nürnberg és a Rajna-vidék voltak.[9] A lány stílusban dolgozó mesterek azonban egyéb német területeken is nagy elismeréssel használták a könnyen formálható anyagokat, a finom szemcséjű mészkövet, az agyagot,[10] az alabástromot. Hubert Wilm, a német gótikus agyagszobrászat kutatója a pataki szoborhoz hasonló méretű agyagszobrokat is közölt az 1400 körüli időből, de jobbára az 1420–30-as évekből.[11] Az általa ismert művek közül a pataki töredékhez hasonló arckifejezést az a kb. 40 cm magas álló terrakotta Madonna-szobor mutat, amelyet 1435 körül Salzburgban készítettek és 1929-ben a nürnbergi Germanisches Museumban volt [12]. Hasonló arcvonásokat őriz, s pártája formája, haja hullámai, fátylának redőzése talán még inkább fellelhetők a pataki töredékben egy másik — szintén Nürnbergben őrzött — 1430 körüli 76 cm magas, fából faragott, ülő Madonnát ábrázoló szobornak (6. kép), amely Inn-völgyi mester műve.[13] Wilm munkája nyomán határozottabban rekonstruálhatjuk a vizsgált szobor készítésének menetét, emellett felállításával, eredeti rendeltetésével kapcsolatos kérdésekre is megkísérelhetünk feleletet adni. Az agyagszobrászat mesterei Németországban a külön-

álló figurák készítését részesítették előnyben, de — különösen Nürnbergben és a Rajna-vidéken — igen gyakran alkottak terrakotta szoborcsoportokat is; a Pieták mellett Utolsó vacsora-, Keresztvitel-, Krisztus siratása-, Mária halála-kompozíciókat, sőt egész terrakotta oltárokat: (Lorch, Dernbach, Kronberg, Carden).[14] A pataki Madonna szűzies szépségével, felséges nyugalmaival, hasonló drámai kompozíciókba nem lenne beállítható. Inkább különálló szobor lehetett.

Végeredményben a Wilm által ismertetett német gótikus agyagszobrok között sem találtuk meg szoborunk megnyugtató előképét, néhány kétségtelenül erőteljes stílusbeli rokonvonás és részlethasonlóság ellenére, amelyek a Közép-Európa országai között akadály nélkül mozgó stílusáramlatokkal magyarázhatók s alaposabb következtetésre ezért bennük alkalmat nem találtunk.

Kétségtelen azonban, hogy az említett dél-német-országi, felső-ausztriai szobrokhoz közelebb áll a pataki Madonna, mint a csehországiakhoz. Inkább ide köti anyaga, készítésének technikája is. A német agyagszobrászat hatását, illetve Rajna-vidéki gótikus agyagnegatívok magyarországi importját korábban kimutatta kutatásunk.[15] A szobrot a fentiek alapján még nem tarthatjuk németországi eredetűnek, tagadhatatlan azonban, hogy — talán a budai műhelyben (vagy annak hatására), ahol Zsigmond király palotájának építésén német mesterek is dolgoztak — a szobor a virágzó német agyagplasztika ösztönzésére keletkezhetett.[16]

Csehország mellett Ausztriából kapta gótikus szobrászatunk a legerőteljesebb hatásokat, onnan, ahol a Szép-Madonnák típusa és a lány stílus hasonlóképpen népszerű volt, mint azt a salzburgi dómban rendezett két szoborkiállítás is jelzi, ahol 1965-ben a Szép-Madonnákat,[17] 1970-ben a hasonló korú — sokszor ugyanazon műhelyekben készült — Pietákat[18] mutatták be. A kiállított kő-, műkő- (Steinguss)[19] és faszobrok.



4. A sárospataki Madonna oldalról (Karáth foto)

méretbeli és stílusbeli hasonlóságuk ellenére nem tekinthetők előképnek. Egyedül a 47 cm magas, fából faragott Maria-Höfl-i Madonna finom, lírai arcvonásai, hajának elrendezése, csigába göndörödő hosszú fürtjei, fátylának egyenes vonalú redői mutatnak szorosabb rokonságot a sárospatakiival.

Az 1425–30 körül készült ülő Madonnát ábrázoló szobor (7. kép) a Mária-Höfl-i kis plébániatemplom egyik mellékoltárának főalakja volt.[20] Lazább szálakkal kapcsolódik szobrunkhoz néhány ausztriai fa- és mű kőszobor.[21]

Egyéb, hasonló vonásokat őrző alkotásokat szép számmal felsorakoztathatnánk az 1400 körüli években készült lágy stílusú kő- és faszobrok közül, amelyek előfordulnak Sziléziától[22] Istriaig[23] és Erdélyig.[24]



5. A sárospataki Madonna félprofilban (Karáth foto)



6. Nürnbergi Madonna

A magyarországi kerek szobrok között nem találunk az említett német és osztrák szobroknál stílusban hozzá közelebb állókat. Sárospatak Kassa művészi vonzaskörébe tartozott, szobruk azonban — úgy tűnik — inkább kapcsolódik a főváros, Buda egyidejű művészetéhez, mint a kassai, vagy felső-bányavidéki szobrászathoz.

A budai Szép-Madonnák stílusában dolgozó szobrászműhely emlékét a második világháborút követő feltárások során előkerült kőszobor-torzók őrzik.[25] Az itt faragott szobrok közvetlen hatása alatt készülhettek azok a Zsigmond-kori leányfejes kályhacsempék, kályhacsempesorozatok, amelyek a királyi építkezések számára dolgozó nyéki kályhászműhely termékei.[26] Ezek a budai, visegrádi, nyéki[27] és diósgyőri[28] ásatásokon előkerült kerek kályhacsempék őrizték meg a budai szobrászműhely Madonna-szobrainak, női szent szobrainak jellemző arcvonásait. A pártás, hosszú fürtű leányfejeket ábrázoló kályhacsempék természetesen csak stilizált utánzatai valamely mintaképűl szolgáló szobornak. A sorozat minőségesebb darabjai méretben, az arcvonások és a haj elrendezésében közeli rokonságot mutatnak a sárospataki töredékekkel, de nem annyira, hogy egy formában készültek volna, valószínű azonban, hogy előképeik, ha nem is ugyanazok a szobrok, de egy műhelyből kikerült alkotások voltak. A homlok, az orrgyök, a szemek és a száj formálása, az áll és a toka gömbölyítése, a hajtincsek hasonló kidolgozása, végül az arcnak a szemek elhelyezésével elért enyhe aszimmetriája, a hasonlóságnak olyan fokát mutatja, ami nem mondható el az említett három délnémet, osztrák szobor vonatkozásában, bár közülük a Maria-Höfl-i bájos kis Madonna-szobor a stílusbeli rokonságnak közel ennyi jegyét viseli magán. (8. kép),

Budán a XV. sz. elején széles körben alkalmazták a terrakotta építőelemeket, frízeket, vakműműveket Zsigmond királyi palotájának építésénél,[29] ahol Németországból érkezett mesterek is dolgoztak. A kőbe faragott építőelemek égetett agyag utánzatától, s azzal való helyettesítésétől egy lépés vezet az agyag épület-szobrok és a különálló agyagszobrok készítéséhez. A szobrok negatívjait szobrászok faragták, esetleg magát a figurát is szobrászok formázták, csak kiégetése történt



8. Maria-Höfl-i Madonna részlet

a fazekasok, kályhások műhelyében.[30] A szobrászműhely és fazekasműhely közötti kooperáció, amely a XV. sz.-ban gyakori volt, reális hátteret vetít a sárospataki Madonna keletkezéséhez azon történeti adatokkal együtt, amelyek egyúttal a szobor Patakra kerülésének körülményeit is sejtetik.

1429-ben Zsigmond király Pálóczi Péter fiainak: György esztergomi érseknek, Mátyás országbírónak és Imrénnek adományozta Sárospatakot tartozékaival együtt.[31] A Pálócziak tevékenyen befolyásolták Sárospatak egyházi életét, egyrészt mint kegyurak, másrészt mint az exemptus jogállású pataki plébániának ez idő tájt az esztergomi érseki hivatal viselésén keresztül is — egyházi előjárói. 1448-ban Pálóczi László országbíró, János ungi főispán és Simon főlovászmester előkelő állásuknál fogva annyira hatottak a pápai követre, hogy az kitiltotta pataki kolostorukból a mariánus ferences szerzeteseket, mivel azok „az istentiszteleteket elhanyagolták, a régi jótévedőktől ajándékozott egyházi szereket eladogatták”.[32] A helyükbe költöztetett szalvatoriánus ferencesek újabb egyházi felszereléseket kaptak ajándékba. Egy drága miseruhát a Pálócziak kihalta után Perényi Péter, a város új birtokosa követelt a szerzetesektől megemlítve, hogy azt még a Pálócziaktól kapták volt.[33] A Pálóczi család hasonló bőkezűséggel támogathatta a plébániatemplomot is, amelynek XV. sz. végi átépítését, a ma is álló nagyméretű csarnoktemplom kialakítását az ő nevükhöz kell kapcsolni. E templomban szándékoztak örök nyugalomra térni a család utolsó férfitagjai, Antal és Mihály, mint azt Patakon őrzött közös sírkövük bizonyítja.

A Keresztelő Szent János plébániatemplom oltárainak első összeírását 1435-ből Pálóczi György, korábbi szepesi prépost (1401—1419),[34] majd erdélyi püspök (1419—23) esztergomi érseksége idejéből ismerjük (1423—1437).[35] Felsorolják ebben Szt. Miklós püspök, Boldogságos Szűz Mária, Lukács evangélista, Simon és Jуда apostolok és Krisztus Teste tiszteletére emelt oltárokat. Az érsek halála után egy évvel 1438-ban ugyanezt az öt oltárt sorolták fel.[36] A pataki szobor ezen oltárok egyikén — talán mint ülő Madonna, a Boldogságos Szűz Mária oltár főalakjaként — volt



7. Maria-Höfl-i Madonna (repr.)



9. Kályhacsempe, Buda

elhelyezve. Lehetett azonban álló Madonna-szobor, vagy ma már beazonosíthatatlan női szent is, amely valamely szárnyasoltár mellékalakjának készült. Csupán a fej alapján nehéz lenne azt eldönteni. Egyszerűség kedvéért nevezzük Madonnának.

A sárospataki Madonna — mint stílusbeli jegyei elárulják — az 1430-as évek elején Pálóczi György pataki földesúr esztergomi érseksége idején készült, az idő tájt, mikor legközelebbi párhuzamai, a karinthiai Maria-Höfl-ből származó Madonna (1425—30), a nürnbergi Germanisches Museum két Madonna-szobra (1430 és 1435), valamint a magyarországi királyi központokban előkerülő hosszú fűrtű leányfejes kályhacsempék készültek (1420—30-as évek), azok a csempék, amelyek Buda,

a királyi központok lágy stílusú Madonna-szobrainak arcvonásait őrizték meg. (9. kép).

A pataki szobor készítésének helyét mai tudásunk szerint csak feltételelesen jelölhetjük meg. Amellett, hogy nem zárjuk ki annak lehetőségét, hogy a szobor importként (leginkább Ausztriából) került felállítási helyére, valószínűnek tartjuk, hogy Magyarországon, a központi építőműhelyek közelében, talán Budán vagy Nyéken készítették, ahol a királyi építkezések állandóan fokozódó igényeit — amint azt Holl Imre kutatásai eredményeként megállapította — egy állandó kályhász-műhely elégítette ki. [37] Pálóczi György esztergomi érsek a király legkedveltebb emberei közé tartozott, 1430—34 között négy társával Zsigmond távollétében az ország kormányzását intézte, később a király koronájának őrzésével bízta meg, címerével díszített kályhacsempék a budai palotában is előkerültek. [38] Joggal feltételezhetjük Pálóczi György budai kapcsolatait tudatában, hogy a szobor Pálóczi révén került Sárospatakra az 1430-as évek táján.

A pataki Madonnát viszonylag rövid ideig tisztelgették a Keresztelő Szent János templomban. Ugyanis a XV. sz. végén, vagy a XVI. sz. elején összetörve a templom körüli temető ossariumába került. Pusztulása akkor történhetett, amikor a XV. sz. végén a kisebb plébániatemplom helyén a ma is álló gótikus csarnok-templomot felépítették, vagy később a XVI. sz. elején, a csarnoktemplom reformáció-kori bővítésekor.

50—100 évig állhatott tehát a pataki templomban a szobor. Talán az agyagszobrok hasonló rövid „életével”, törekénységével magyarázható, hogy sok vihárt átélte templomainkban nem maradtak fenn ilyen alkotások, míg a korabeli faszobrok és táblaképek viszonylag gyakrabban előfordulnak. Valószínűnek tartjuk, hogy a XV. sz.-ban több magyarországi templomot díszítettek terrakotta szobrok, mint épületdíszek falifülkében elhelyezve, vagy architektónikus keretben ol-tárok alakjaiként, továbbá szabadon, sík menzára állítva mint fogadalmi szobrok. [39]

Gömöri János

J E G Y Z E T E K

1 Ieltári száma a sárospataki Rákóczi Múzeumban: 70.43.1. A szobor anyagára l. még a 19. számú jegyzetet.

2 Hasonló felépítésű koronát visel több XIV.—XVI. sz.-i Madonna-szobor. A lilium felerősítése úgy történhetett, mint a XVI. sz. eleji cixeni szárnyasoltár egyik fából faragott Szt. Gertrud szobrán. Edith Fründt: Spätgotische Plastik in Mecklenburg. Dresden 1963. Abb. 115—116.

3 Hubert Wilm: Gotische Tonplastik in Deutschland. Augsburg 1929. 31—32., a technika leírását adja.

4 Albert Kutal: České gotické sochařství 1350—1450. Praha 1962. 148.

5 Otto Pächt: Die Gotik der Zeit um 1400 als Gesamt-europäische Kunstsprache. In: „Die Ausstellung europäische Kunst um 1400” Wien 1962. 63.

6 Kutal: i. m. 107. kép.

7 Kutal: i. m. 62—63. kép: Gerevics László: Pragär Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg. AHA II. (1955) 51—63.

8 Cseh és morva kerámia a XI—XVI. században. Vezető a prágai Nemzeti Múzeum Magyar Nemzeti Múzeumban, Bp-en rendezett kiállítás. 8., V. Nekuda—K. Reichertová: Strědověká kerámika v Čechách a na Moravě. Brno. 1968. LXXXIII—LXXXIV. t., Wilm i. m. 9.,

Hasonló, lapos terrakotta szobrocskák kerültek bemutatásra a Magyar Nemzeti Múzeumban 1970-ben rendezett Magyarországi középkori kutatás 25 éve c. kiállításán a visegrádi királyi palota és a Salamon-torony környéki ásatásokból. Hasonló 15. sz. első harmadából származó agyagszobor leletek Pozsonyban is előkerültek: Belo Polla: Nálež stredovekej hlinenej plastiky v Bratislave. Časopis Moravského Musea. Vědy společenské LVII. (1972) 243—253. Madonna: i. m. 1. kép. 1a.—1d., 5. kép., 1a.—1b. és hét egyéb darab.

9 Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik von ausgehender Mittelalter bis zum Ende der Frührenaissance. I. Handbuch der Kunstwissenschaft. Leipzig, 1924, 149., Wilm i. m. 4.

10 Walter Hentschel: Sächsische Plastik um 1500. Dresden, 1926. 8. „Gebrannter Ton um 1400 häufiger, begegnet uns in unserer

Epoche nur bei den Rochlitzer Kaiserstatuen.”, Edith Fründt: Sakrale Plastik. Mittelalterliche Bildwerke in den Deutschen Demokratischen Republik. Berlin, 1965. 34.

11 Wilm i. m. 35—36., 48., 53—54., 56., 156., 159. képek.

12 Wilm i. m. 184. kép.

13 Wilm i. m. 27. kép.

14 Wilm i. m. 6., 83—84. kép. Pinder i. m. 157., 116., 120. képek.

15 Éri István: Gótikus agyagnegatívok a nagyvázsonyi Kinizsi-várban. Folia Arch. XI. (1959) 142—150., VII. t.

16 Szűcs Jenő: A középkori építészet munkaszervezetének kérdéséhez.

Budapest Régiségei. XVIII. /1958./ 321—322.,

Csemegi József: Németország gótikus művészete és közép-európai kapcsolatai. Művtört. Ért. XXIV. (1958.)

17 Ausstellung Schöne Madonnen 1350—1450. Salzburg. 1965.

18 Ausstellung Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Salzburg. 1970.

19 A pataki szobor laboratóriumi vizsgálatát még nem volt módunkban elvégeztetni, ezért csak némi fenntartással nevezhetjük agyagszobornak. Nem zárhatjuk ki annak lehetőségét — amire Jakubík Anna műtörténész volt szíves felhívni figyelmünket —, hogy a szobor az ún. Steinguss-technikával is készülhetett. Emellett szólhatna kis méretéhez viszonyítva jelentős súlya is, hogy legközelebbi stílusbeli rokonait éppen Ausztriában találjuk, ahol a Steinguss-technika igen kedvelt volt. Kurt Rossaher: Technik und Materialien der Steingussplastik um 1400. Alte und Moderne Kunst. IX. (1964) Nr. 72. 12—15., K. Rossaher: Die Schöne Madonna. Neue Ergebnisse und Problematik der Ausstellung in Salzburg. Alte und Moderne Kunst. X. (1965) 4. sz. 3—4., Gerhard Smidt: Eine Hl. Margareta aus dem Umkreis der Schönen Madonnen in Marseille. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. XXII. (1968) 1. Heft., Hans Hauenschild: Das Steinguss-Materiale der Katharinen Statue im Carolino-Augustum in Salzburg. Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Er-

haltung der Kunst und Historischen Denkmale V. Jahrgang. Neue Folge. Wien. 1879. LXXVII–LXXVIII.

20 Kärntner Kunst des Mittelalters aus dem Diözesanmuseum Klagenfurt. Im Selbstverlag der Österreichischen Galerie. Wien. 1970. 50–51. kat. 10. 15. kép.

21 Schöne Madonnen. 1350–1450. Salzburg. 1965. Nr. 19. (Abb. 14), Nr. 44. (Abb. 30.), Nr. 51. (Abb. 29.).

22 Sztuka w Krakowie w latach 1350–1550 52. kép. Nr. 136., Kutal im. 171.

23 Vanda Ekl: Boljunska Madonna, Bulletin God. XIV. Broj 1–3. – Zagreb. 43–49.

24 Radocsay Dénes: A középkori Magyarország faszobrai. Bp. 1967. 65. kép.

25 Radocsay Dénes: A barkai Szent Dorottya. Művészet. X. (1969) 4. sz. 27.

26 Holl Imre: Középkori kályhacsempék Magyarországon. I. Az udvari központok műhelyei és hatásuk a vidéki fazekasságra. (XIV.–XV. sz. közepe) Bud. Rég. XVIII. (1958) 236., II. csoport 16. típus. 50–51. kép.

27 Holl i. m. 251.

28 Sz. Czeglédy Ilona múzeumigazgató szíves szóbeli közlése.

29 Wartha Vince: Az agyagművesség. 580. (Zsigmond-kori terrakotta díszítmények Budáról.) Ráth György: Az iparművészet könyve. Bp. 1905. II. kötet. 465. kép., Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Bp. 1966. 58–59. kép., Vö. Rossaher. i. m. 3., aki a Salzburg környéki építőműhelyek „Steinguss”-építő-elemeivel kapcsolatban említi, hogy ebben a korban az építőműhelyek kötelékében tevékenykedő szobrászok a fáradságos kőfaragással szemben előnyben részesítették az egyszerű formába való öntést, a sokszorosítást.

30 Wilm i. m. 100., Parádi Nándor: Középkori kályhacsempenegatívek. Folia Arch. IX. (1957) 1818., 185.,

Parádi Nándor: A nagykanizsai vár középkori kályhacsempéi. Folia Arch. XIII. (1961), 183–186.,

Kozák Károly: Az egri vár középkori palotájának gótikus és reneszánsz kályhái. Egeri Múz. Évkönyve. III (1965.) 3–6. kép. 95–118., 98.99.

Utalnak a szobrász és fazekas (kályhás) munkamegosztására, illetve építészeti díszítőelemek terrakotta utánzására.

Mihalik Sándor: A Miklós-börtön. Kassa. 1942. 9. „Stilizált, plasztikus női fejek kinyomására szolgáló agyagnegatív a kassai M. börtön feltárása során is előkerült, amely „legalább a XV. sz. közepéről származik”.

31 OL DL. 12092. Idézi Détszy Mihály: Hol állt a középkori sárospataki vár? A Herman Ottó Múzeum Évk. VI. (1966) 182. 39. jegyz.

32 Karácsonyi János: Szent Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig. I. köt. 1922. Bp. 59.

33 Karácsonyi i. m. 404.

34 Pirhalla Márton: A szepesi prépostság vázlatos története kezdetétől a püspökség felállításáig. Lőcse. 1899. 68., 70., 73., 77.

34 1435. *Vixerunt in ecclesia Sados Patakiensi Sequentes: Paulas de Raska altaris S. Nicolai eppi et confessoris. ad vicarias de Saaros Patach. Em. de Dobos altaris Beatae Virginis, Georgius de Gyöngyös altaris Lucae evangelistae, Steph. de Zékely Vásárhelye altaris Beatorum Simonis et Judae apostolorum, Petrus de Thorna altaris Corporis Christi. (Memoria Dignitatum, Kandra Kabos: Adatok az egri egyházmegye tört. IV. k. 143. o., Eger, 1987.)*

36 1438. *In parochiali ecclesia S. Joannis Bapt. Saaros Patakiensi anno 1438 florebat, Altaria S. Nicolai eppi. et confessoris, Beatae Mariae Virg. S. Lucae evangelistae Beatorum Simonis et Judae app. et Corporis Christi. (Mem. Dig. 252.o.)* (Adatok az egri egyh. m. történetéhez, Eger. 1908. IV. k. 252. o.)

37 Holl Imre i. m. 251.

38 Holl i. m. 251.

39 Köszönetet mondok azoknak, akik a dolgozat megírásához segítséget nyújtottak, elsősorban Dr. Balogh Jolánnak, aki szíves szóbeli közlésében a szobrot Mo-i viszonylatban unikumnak nevezte, és készítési idejét a Szép-Madonnák stílusát követő időszakra helyezte, továbbá Altmann Júliának, hogy a BTM középkori kályhacsempéit számomra hozzáférhetővé tette.

ADALÉKOK AZ IFJÚ II. RÁKÓCZI FERENC ÉS FELESEGE IKONOGRÁFIÁJÁHOZ

A XVII. század első felében nagyhatalommá lett Franciaország nagyhatalmi külpolitikájának propagálásához és magyarázatához felhasználta a XVII–XVIII. század fordulóján már számos változatban megjelenő sajtótermékeket is.^[1] Az újságok, közlemények természetesen kísérője, érdekességük fokozója a XVII. század óta a grafikus illusztráció. Sokszor a kép és a szöveg megosztva mutatja be az olvasónak a szenzációs vagy rémes eseményeket, sokszor az ábrázolás kap bővebb feliratot a szokottnál, hogy nézője vagy vásárlója eligazodásban segítsen. Tanulmányunk tárgya a Rákóczi-ikonográfia egy olyan fejezete, mikor az ifjú fejedelem először kerül, egyelőre magánemberként a nyugati érdeklődés fókuszába. Csak családi adatok ismeretesei életéből s a metszőknek rézbe kell vésni a távolról jött fiatal herceg arcvonásait. Kutatásaink során a közönség

izlésének dolgozó propaganda-grafikusok szívósan továbbélő alkotómódszereibe nyerünk bepillantást.

Amikor 1694. szeptember 26-án II. Rákóczi Ferenc Kölnben házasságot kötött Sarolta Amália hessen-rheinfelsi hercegnővel, sem a német birodalmi, sem más nyugat-európai udvari körök nem ismerték arcvonásait. A kora ifjúságában külföldre szakadt erdélyi fejedelmi sarj gyermekkori portréi még Magyarországon készültek.^[2] Neuhausi jezsuita tanárának, Guttwirt Menyhértnek vallásos művét díszítő metszet-arcképe pedig csak csá-



1. Mariette, Jean: II. Rákóczi Ferenc lovas képe



2. Mentzel, Johann Georg: II. Apaffy Mihály



3. Ismeretlen XVII. századi festmény után Braunecker Ernestina: Thököly Imre



4. Stevens, Pieter: Thököly Imre lovas képe



Le Prince Ragotski.

Francis Prince Ragotski, fils de Frédéric Prince de Ragotski, et de Helene de Lodron, depuis Comtesse de Tencin, et petit fils du Prince de Transylvanie, A l'aprouva le 25 de Mars 1692.

5. Ismeretlen francia mester: II. Rákóczi Ferenc

szári területen, és ott is csupán bizonyos körben válhatott publikussá. [3]

Menyasszonya családja a kor legpompásabb, s mindenkitől példaként tartott fejedelmi udvar dinasztiajával, XIV. Lajos francia királlyal is rokonságban volt Erzsébet Sarolta orléansi hercegnő, a király sógornője révén. [4] A Rákóczi család korábbi francia politikai kapcsolatait, [5] s e most létesült kötelék felkeltették a francia körök érdeklődését a távoli ország egykori uralkodócsaládjából származó ifjú iránt. Ez az érdeklődés hívta életre azokat az arcképeket, melyek még politikai fellépése előtt, házassága idején jelentek meg Párizsban.

A Jean Mariette (1660–1742) műhelyéből kikerült lovasképen szabályos arcú, magyar díszruhába öltözött ifjút látunk [6] (1. kép). Az arcvonások azonban más történeti személy portréjának nyomán kerültek a rézlemezre. A rövid ideig uralkodott ifjú II. Apaffy Mihály erdélyi fejedelmet ábrázoló félalakos rézmetszetű arckép feje és fejdisze tökéletesen megegyezik a Mariette-féle lovas képpel [7] (2. kép). A portré behatóbb vizsgálata azután felfedi azokat a rokonyításokat is, melyek Thököly Imre ábrázolásának hatását mutatják. Nevezetesen a fejviselet és az arctípus Thököly Angliába került félalakos festményportréjára emlékeztetnek [8] (3. kép). A metszet felirata közli II. Rákóczi Ferenc fejedelmi származását, házasságkötésének évét, menyasszonya nevét és rangját. Mariette művével ez a képtípus még nem fejezte be ikonográfiai pályafutását, mert 1736-ban, az Apaffy-portré viseleti elemeinek felhasználásával ismét mint Thököly arcképet közlik Bethlen Miklós Amszterdamban, francia nyelven megjelenő önéletrajzában. [9]

Tekintettel arra, hogy a metszet a házasságkötés alkalmából készült, Mariette a fejedelem feleségének

egész alakos portréját is közrebocsátotta.[10] A metszet felirata ugyanazokat az adatokat tartalmazza, mint férje portréja, ugyanúgy hibásan írja II. Rákóczi Ferenc apjának keresztnévét. Közli az esküvő dátumát is, azonban a hónapot elírva, márciusra teszi az eseményt.

Az Henry Bonnart (1642—1711) szignatúráját viselő, interieurben ábrázolt álló egész alakos képmáson feltűnik a gazdag, keleties öltözet. Az arcvonások igyekeznek megközelíteni az ifjú Rákóczi jellemző külső jegyeit.[11] A ruházat ismét Thökölyt utánozza, Pieter Stevens lovas képmásáról vették az orientális színezetet[12] (4. kép). Bonnart metszetének feliratán ugyanazokkal a hibákkal találkozhatunk, mint a korábban említett lapokon. Mesterünk elkészítette Sarolta Amália egész alakos portréját is. Az arcvonások ezen a metszeten is életszerűbbek a korábbi ábrázolásnál, a női öltözet viszont ugyanolyan pompás keleties jegyeket mutat, mint Rákóczi portréján.[13] A reánk maradt példány felirata már későbbi időkből származik, mert szól Rákócziék két gyermekéről, a szabadságharcról. Záróképp megjegyzi, hogy Thököly a kisebbik fiúra hagyta magyarországi birtokait, tehát a korábbi kuruc szabadságharcra itt is történik utalás.

Bonnart Rákóczi-képmása igen népszerű lehetett, mert gyengébb kvalitású változatát is ismerjük F. Guerard párizsi kiadó szignatúrájával, ellentétes beállí-



7. Bouttats, Philibert: Thököly Imre alakja a török birodalom és a szultán „betegségét” gúnyoló karikatúráról



6. Trouvain, Antoine: II. Rákóczi Ferenc lovasképe

tásban[14] (5. kép). Az arcvonások itt még inkább közelítenek Rákóczi későbbi, élet után készült arcképeéhez a húsos orcák, a tekintet és a bajusz rajzában. A grafika harmadik változata Bonnart-metszetével megegyező beállításban készült francia felirattal, latin nyelvű I.F.L. betűkből álló kiadói jelzéssel.[15] Ezeket a névbetűket mint Joseph Friedrich Leopold augsburgi mester (1668—1726) szignatúráját tartja számon az irodalom.[16] A feloldást alátámasztja az a tény is, hogy Leopold sok esetben másolta francia metszők műveit.[17]

A Guerard-kiadású Rákóczi-portrénak párképe is ismeretes, mely a Mariette-féle Sarolta Amália-potrét gyengébb utánézése.[18]

A keleties elem dominál ismét azon a lovas képmáson, mely Antoine Trouvain (1656—1708) szignóját viseli.[19] A barokk hadvezér-ábrázolások jellegzetes pózában bemutatott fejedelem (6. kép) öltözetéhez és Rákóczi nem hasonlító vonásaihoz Thököly Imre egy németalföldi ábrázolása adta a mintát. Philibert Bouttats antwerpeni metszőnek a török birodalom haldoklását karikázó művén a szultán szemfedelét fonogató figura hasznavehetőnek bizonyult a kompozícióhoz, csak a két személy közötti életkor-különbséget kellett figyelembe venni, s az arcot aszerint igazítani[20] (7. kép).

A hadvezér-portré jellegéből adódott, hogy amikor már mint politikai és hadi szövetségest mutatták be a francia közönségnek, a Trouvain-féle képtípust állították Rákóczi 1707-ben Párizsban megjelent életrajzai címképeként az első oldallal szembe. Van olyan változat, amely teljesen Trouvaint másolja, csak a korábbi bajsz-talan arc helyett a Rákóczi-ra jellemző kétágú bajszsal



Le Prince Ragotzky General des Mecontans En Hongrie

Paris chez Grand Jollain rue St Jacques à la Ville de Cologne

8. Jollain, François Gérard: II. Rákóczi Ferenc Bécs alatt

teszi az arcot a fejedelem valóságos képmásához hasonlatossá.[21] Egy másik példányon megmaradt a beállítás, a jellegzetes hadvezéri mozdulat, a ruházat, csupán az arcvonásokon változtatott a németalföldi David Coster (műk. 1696–1744).[22] A jellegtelen arctípus helyébe az 1683-ban Párizsban készült Nicolas de L'Armessin (műk. az 1680-as években) Thököly-portré[23] vonásai kerültek. A harmadik hasonló tárgyú címkép már sem

a beállításban, sem az arctípusban nem követi kellő pontossággal előképét, csak a kép hangulati tartalmát és általános vizuális benyomását őrzi meg.[24]

Ez utóbbi művel már átléptünk abba a korszakba, amikor Rákóczi mint a magyar szabadságküzdelem vezére Európa-szerte ismertté vált. Ezekből az évekből származik François Gérard Jollain (műk. 1684–1719) lovas képe, mely Rákóczit a Bécs falait megközelítő kuruc csapatok vezéréként ábrázolja.[25] Ez a lap nem fordul a gazdag Thököly-ikonográfiához segítségért, pedig fivére, François készített Thököly-portrét[26] s Zrínyi Ilonát is megörökítette Munkács védőjeként.[27] A lendületes kompozíció páncélos, allonge-parókás figurája bármelyik korabeli európai hadvezér portréjának ismétlése lehet, hiszen arcvonásai annyira általánosítottak. (8. kép) Erre utal a szükséztű felirat is, mely hosszabb előző, de lecsiszolt szöveg helyét foglalja el. A háttérben látható „Vienne” feliratú városkép adja meg a lap datálását, az 1704-es esztendő.

Rövid tanulmányunkban igyekeztünk követni II. Rákóczi Ferenc ábrázolásaiban a művészi átvétel, majd az újjáalakított változat további kölcsönzésének szövevényes útjait. Megállapítottuk, hogy a francia kismesterek az ifjú fejedelem ábrázolásánál a családi kapcsolatot s a nemzeti-társadalmi tekintély figyelembevételével nyúltak vissza Thököly Imre arcképeihez. Azt is megállapíthattuk, hogy elsősorban németalföldi eredetű mintákat használtak fel. Ennek oka egyrészt a francia és a németalföldi portré-grafika ekkori szoros stílus- és műhelykapcsolataiban rejlik.[28] Rákóczi arcképeinek ez a seregszemléje jól tükrözi a helyileg egymás közelében dolgozó metszőműhelyek üzleti versenyét is. Talán ez a verseny, s az utánnyomások rendjének szabályozása[29] adja a külföldi minták felhasználásának kulcsát. A közönség ez időben mégcsak fellobbanó érdeklődését Rákóczi iránt a mestereknek úgy kellett kielégíteni, hogy az alapul vett előkép elsősorban a nemzeti jellegzetességek hiteles ábrázolását segítsen alátámasztani. Csupán utaljon a Thököly-képmásoknál már megszokott viselet-formákra, amit a lapok felirataiban említett családi kapcsolat is segített hitelesíteni. Az ifjú Rákóczi arcképeinek viszonylag jelentős száma a közvélemény ízlésének, a távoli Magyarország urairól kialakított elképzelésének kiszolgálásával támasztotta alá képi információit. A közvélemény informálása, egyben kiszolgálása együttesen igyekezett megteremteni Franciaország keleti nagyhatalmi politikájának hazai bázisát. Ebből a sorozatból csupán a Jollain-féle lovas kép rí ki, ez azonban ugyancsak a közvélemény gyors tudósításának akaratából szakított a korábbi bevált ikonográfiai mintákkal.

Cennerné Wilhelmb Gizella

J E G Y Z E T E K

1 Köpeczi Béla: A Rákóczi-szabadságharc és Franciaország. Bp. 1966. 289–292. o.

2 Magyar Történelmi Képcsarnok (a továbbiakban MTKcs) festménygyűjteménye 2254. sz. Of, v, 129×92,1 cm; MTKcs. festménygyűjteménye 66.20. sz. Of, v, 49×38,5 cm. Mindkét portré reprodukciója megtalálható a Rákóczi Emlékkönyv, II. Bp. 1934. 73. 75. l.-ján.

3 MTKcs. grafikai gyűjteménye 2126. sz. Rézmetszet. Jelezve: Antonius Müller deli. – F. Kilian s. Reprodukálva a fent idézett mű 76. l.-ján.

4 Márki Sándor: II. Rákóczi Ferenc. I. Bp. 1907. 124. l.

5 Köpeczi Béla i. m. 24. l.

6 MTKcs. grafikai gyűjteménye 9364. sz. Rézmetszet, 30×19,7 cm. Jelezve: A Paris chez I. Mariette rue S^t Jacques aux Colonne d'Hercule.

7 MTKcs. grafikai gyűjteménye 600. sz. Rézmetszet, 14,9×9,3 cm. Leltárkönyvi bejegyzés szerint Johann Georg Mentzel (1677–1743) lipcei mester műve.

8 Itt Braunecker Stina másolatának (MTKcs. festménygyűjteménye 995. sz.) képét közöljük.

9 MTKcs. grafikai gyűjteménye 4360. sz. Rézmetszet 14,3×8,3 cm. Singer 90283. sz.

10 MTKcs. grafikai gyűjteménye 9366. sz. Rézmetszet, 30,7×20,5 cm. Jelezve: A Paris chez I. Mariette rue S^t Jacques aux

Colonne d'Hercule. Párizsban őrzött példányának reprodukciója Köpeczi Béla i. m. 47. képen.

11 Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Jelezve: A Paris chez HBonnart, rue S^t Jacques. – au Coq, avec priuile. Reprodukálva Köpeczi Béla i. m. 48. képen.

12 MTKcs. grafikai gyűjteménye 4344. sz. Rézmetszet és karc, 23,5×15,7 cm. Drugulin 21177. sz.

13 Warszawa, Muzej Narodowe, grafikai gyűjtemény 81929. sz. Rézmetszet, 30,2×20,3 cm. Jelezve: A Paris chez HBonnart rue S^t Jacques. – au Coq, avec priuile. Az adatokért és a birtokomban levő fényképért Maria Suchodolska kolléganőnek mondok köszönetet.

14 MTKcs. grafikai gyűjteménye 154/1939. Gr. sz. Rézmetszet, 30×19,3 cm. Jelezve: A Paris chez F. Guerard.

15 MTKcs. grafikai gyűjteménye 3720. sz. Rézmetszet, 29,6×19,8 cm. Jelezve: I.F.L. excudit.

16 Nagler: Die Monogrammisten. III. München, 1863. 2352. sz.

17 Thieme–Becker: Künstlerlexikon. XXIII. Leipzig, 1929. 93–94. l.

18 MTKcs. grafikai gyűjteménye 9365. sz. Rézmetszet, 30×19 cm. Jelezve: A Paris chez F. Guerard.

19 MTKcs. grafikai gyűjteménye 9363. sz. Rézmetszet, 30,9×20,6 cm. Jelezve: Se vend a Paris chez Trouvain rue S^t Jacques au grand Monarque avec priuilege du Roy.

20 MTKcs. grafikai gyűjteménye 4301. sz. Rézmetszet és karc, 36,1 × 50,2 cm. Jelezve: Phi: Bouttats junior excudit Antverpiae. Drugulin's Historischer Bilderatlas 3198. sz.

21 Országos Széchényi Könyvtár (a továbbiakban OSzK) App. H. 1497. sz. Rézmetszet, 14,5 × 7,3 cm „Histoire du Prince Ragotzi ... A Cassovie (Paris) chez François Lancelot au grand Hercule, 1707”. címlapja előtt. Reprodukálva Köpeczi i. m. 44. képén.

22 OSzK. 206992. Rézmetszet 14 × 7,2 cm. Jelezve: D. Coster f. „Histoire du Prince Ragotzi ... A Paris, chez Claude Cellier rue S. Jacques vis-à-vis S. Yves, à la Toison d'or. 1707.” címlapja előtt. Reprodukálva Rákóczi Emlékkönyv II. 83. l.

23 MTKcs. grafikai gyűjteménye 4359. sz. Rézmetszet, 24,2 × 17 cm. Jelezve: De Larmessin Sc/Paris.

24 OSzK. App. H. 1496. Rézmetszet, 12,2 × 7,7 cm. „Histoire Du Prince Ragotzi ... A Paris chez J. de Nully Libraire, 1707.”

címlapja előtt. A Thököly-portréval való hasonlatosságra már Apponyi Sándor felhívta a figyelmet. Vö. Apponyi, Alexander: Hungarica. II. München, 1903. 347. l.

25 Warszawa, Muzej Narodowe, grafikai gyűjtemény 81931. sz. Rézmetszet, 29,7 × 20,9 cm. Jelezve: A Paris chez Gerard Iollain rue S^t Jacques à la Ville de Cologne. — Az adatokért és a fényképért Maria Suchodolska kolléganőnek mondok köszönetet.

26 MTKcs. grafikai gyűjteménye 11612. sz. Rézmetszet, 28 × 18 cm. Jelezve: F Iollain excudit.

27 MTKcs. grafikai gyűjteménye 9526. sz. Rézmetszet, 27,2 × 18 cm. Jelezve: Chez F. Iollain rue S^t Jacques à la ville de Cologne.

28 Vö. Duplessis, Georges: De la gravure de portrait en France. Paris, 1875.

29 Egy ilyen, könyvtárnyomásra vonatkozó szabadalomlevelet találhatunk a 22. jegyzetben említett mű 192–194. l.-ján.

NOUVELLES RECHERCHES SUR L'ICONOGRAPHIE DU PRINCE FRANÇOIS RÁKÓCZI II.

L'opinion publique française s'occupa pour la première fois en 1694 de la personne de François Rákóczi II., à cause de son mariage avec Charlotte Amélie, princesse d'Hessen-Rheinfels, nièce de la duchesse d'Orléans. Les graveurs d'estampes, qui accompagnaient avec leurs oeuvres les nouvelles de la vie politique et de la haute société, possédaient peu de données sur l'extérieur et sur les traits de visage du jeune descendant de la famille princière de Transylvanie. Selon la pratique de travail de leur métier, ils devaient chercher un modèle, à l'aide duquel ils pouvaient représenter les traits caractéristiques de condition social et de la tenue nationale du portraiture. Les artistes de la rue St. Jacques à Paris trouvèrent le modèle parfait dans les estampes représentant Émeric Thököly, chef des mécontents hongrois au 3^e quart du XVII^e siècle et beau-père de François Rákóczi II. Les artistes parisiens choisissaient surtout des portraits de graveurs néerlandais à imiter. Leur fait peut être expliqué par les rapports étroits de la gravure française et néerlandaise, et par la loi assez sévère française des privilèges d'édition. À cause de ce dernier, il était difficile de se servir comme modèle d'une des maintes gravures représentant Thököly et parues en France.

C'est ainsi, qu'Henri Bonnart (1624–1711) et l'éditeur parisien, F. Guérard, imitaient la tenue d'empreinte orien-

tale du portrait de Thököly à cheval, oeuvre de Pieter Stevens (4^e–5^e images). Les graveurs y ajoutaient quelques caractéristiques de la physiognomie du jeune prince. Antoine Trouvain (1656–1708) prenait une représentation de Thököly sur une caricature de la maladie du sultan et de l'empire ottomane, oeuvre de Philibert Bouttats, pour modèle (6^e–7^e images). Il a rajeuni le visage, et ajouté l'agrafe à la pelisse. C'était ce portrait à cheval, dont le type survécut dans les illustrations de l'histoire de la vie de François Rákóczi, publiées au commencement de la guerre d'affranchissement.

Jean Mariette (1660–1742) usa une gravure de Michael Apaffy II. prince de Transylvanie, venu au trône en 1690 (1^e–2^e images). Le type de ladite gravure fut influencé par le portrait à l'huile de Thököly, conservé en Angleterre (3^e image).

Sur le portrait de François Rákóczi II., comme chef de l'armée des mécontents, oeuvre de François Gérard Jollain (1684–1719), conservé au cabinet des estampes du Muzej Narodowe à Varsovie, les éléments de la caractéristique nationale sont substitués par le type et la composition mouvementée du portrait à cheval baroque. La brève inscription, laissant vide l'espace destiné au texte, affirme l'usage d'une planche d'auparavant à cause de „l'information” prompte du public (8^e image).

BESZÁMOLÓ A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT

1972—73. ÉVI MŰKÖDÉSÉRŐL

A Társulat legutóbbi közgyűlését 1972. március 23-án tartotta, melyen az 1971. évi működésről szóló főtitkári beszámoló és a pénztárosi, valamint számvizsgálóbizottsági jelentés után sor került a Társulat emlékiratának kiosztására. A választmány határozata alapján az elnökség Ipolyi-éremmel Garas Klárát, Rómer-éremmel Mózsolics Amáliát, Pasteiner-éremmel Z. Sternegg Máriát, Rómer-éremmel Sz. Póczy Klárát és Trogmayer Ottót tüntette ki.

A Társulat felügyeletét ellátó Magyar Tudományos Akadémia kérésére a Társulat az 1973. évi közgyűlését elhalasztotta, s így a mostani beszámoló az 1972—73. évekről ad számot. Az 1973. évi tisztújító közgyűlés elhalasztásával az MTA korábbi határozata értelmében a Társulat vezetését továbbra is a két alelnök, Entz Géza és Fülep Ferenc látták el.

A Társulat a már hagyományos tudományos ülésszakok megrendezésével a szakterület jelentős tudománypolitikai feladatát vállalta magára. Tudományos ülésszakaink egyre inkább az egyes szakágak vitafórumaivá válnak, s az ülésszakok tematikus célkitűzéseikkel jelentősen hozzájárulnak az illető tudományág fejlődéséhez. 1972-ben két régészeti és két művészettörténeti ülésszakot rendeztünk. A szentendrei ülésszakon a „Dunakanyar régészeti kutatásainak újabb eredményei” címen négy előadás hangzott el, míg az „Adatok Pannónia későrómai kori történetéhez” című tematikus konferencián hat előadó ismertette legújabb kutatási eredményeit. A művészettörténeti szakosztály konferenciáján „A magyar barokk kutatás helyzete és problémái” témakörben három előadás hangzott el, míg az „Egry József munkássága” címen megrendezett emlékülésen négy előadó számolt be kutatásairól.

1973-ban egy-egy művészettörténeti, illetve régészeti tudományos ülésszakot rendeztünk. Az előbbin, melynek témája „Lengyel Lajos és az európai avantgarde” volt, három előadás, míg a legutóbb rendezett „A magyarországi bronzkor kronológiai és etnikai kérdései” című ülésszakon hét előadás hangzott el. A vitaülések problematikája — mint az a felsorolásból is kitűnik — egyre változatosabb lesz, és legtöbbször a szó igazi értelmében vett vitaülés jellemzi azokat. A konferenciákon elhangzott előadások a legtöbb esetben az Acta kötetekben is megjelennek.

A már hagyományos ásatási beszámolókra az elmúlt két évben is sor került, melynek keretében 16 ásató számolt be legújabb feltárásainak eredményeiről. Ezek az ásatási beszámolók hű keresztmetszetet adnak a hazánkban folyó ásatási munkákról, s lényegében a legfrissebb eredményekről tudósítanak.

Mindkét évben a Társulat rendezvényei között kiemelkedő helyet foglalt el a hagyományos vándorgyűlés, melyet 1972-ben a Vas megyei Tanács és múzeumi szervezet meghívására Szombathelyen, illetve Vas megyében rendeztünk meg. A két szekcióülésen 12,

helyi témával foglalkozó művészettörténeti és régészeti előadás hangzott el. Kirándulások keretében a megye jelentősebb műemléki együtteseit tekintette meg a vándorgyűlés szépszámu résztvevője. Az 1973. évi békéscsabai vándorgyűlésünk vendéglátója a Békés megyei Tanács és múzeumi szervezet volt. A régészeti szekció hat előadása a most folyó megyei régészeti topográfia munkálatainak eredményeiről számolt be, míg a művészettörténeti szekció előadásai Munkácsy Mihály és Orlai Petrich Soma művészetével foglalkoztak. A megye jelentősebb műemlékeinek, néprajzi emlékeinek és múzeumainak megtekintésével zárult az ugyancsak jól sikerült vándorgyűlés. A Társulat nevében ezúton mondunk ismét köszönetet a vendéglátó megyéknek és múzeumi szervezeteknek a vándorgyűlés sikeres lebonyolításáért és a szívélyes vendéglátásért.

A Társulat szokásos havi felolvasóüléseit 1972-ben hét, 1973-ban hat alkalommal rendeztük meg változtatott programmal. Szakosztályi üléseket — a tudományos ülésszakok kivételével — mindössze az iparművészeti szakosztály rendezett. Az elmúlt két év programjának már a pusztai felsorolása is aktív társulati életre utal: a beszámolósi időszakban tudományos szakunk legkülönbözőbb területeiről összesen 91 előadás hangzott el a Társulat rendezvényein.

Az elmúlt időszakban Társulatunk munkájában új vonásként jelentkezett a régészeti szakosztály kezdeményezésére megindult jelentős tudományos feldolgozó munka: a magyarországi kelta corpus munkálatai, melynek szervezési és irányítási munkáit a szakosztály végzi. Az intenzív feldolgozó munka eredményeként remény van arra, hogy a corpus első kötete már az idei évben nyomdába kerül.

Beszámolóim teljessége megköveteli, hogy megemlékezzek az elmúlt két évben tartott vezetőségi és választmányi üléseinkről is, melyeken elsősorban a Társulat terveit tárgyaltuk meg.

Szomorú kötelességnek teszek eleget, amikor a Társulat újabban elhunyt tagjairól emlékezem meg. Két tiszteletbeli tagunk, Csatkai Endre és Géfin Gyula, a Társulat volt főtitkára, Horváth Tibor, valamint Bak Győző, Kosztka Gusztáv és Lajta Edit tagtársaink távoztak közülünk. Emléküket kegyelettel őrizzük.

Beszámolóim végén a Társulat 1974. évi terveiből emelnék ki néhány említésre méltót. További két tudományos ülésszak — egy művészettörténeti és egy régészeti — megrendezésével a már állandó jellegűvé vált vitafórumunk hagyományait kívánjuk folytatni. Jelentős és gazdag programot ígér idei vándorgyűlésünk is, melyre Nógrád megyében kerül sor. Az évi ásatási beszámolók, a szokásos havi felolvasóülések, szakosztályülések és a kelta corpus első kötetének befejező és második kötetének előkészítő munkálatai szerepelnek többek közt idei terveinkben.

Soproni Sándor

BENCZÉDI SÁNDORRÓL



1. Benczédi Sándor: A tudós

Sokan emlékeznek Benczédi Sándornak 1971-ben Budapesten, a Magyar Nemzeti Galériában rendezett nagysikerű kiállítására. Ennek eredményeként nincs még egy szobrászunk, akinek annyi műve akadna magángyűjteményben, mint Benczédinek. A kiállítás látogatói rendkívül izgalmas formajátékú, jó humortól csillogó zsánerszobrászattal találkoztak, amelynek minden darabja egyszerre utalt a székely góbé irodalomból ismert észjárására és egy a mélyben nagyon is elgondolkodó művészre. A külső jelenségek mögé pillantó társadalomszemlélet, meg nem téveszthető léleklátás, az emberi gyarlóságok kritikus szemlélete ötvöződött ebben a művészetben. A kis- és nagypolgári lelkeség egyszerre került terítékre a kiállított alakokban.

*

A Kolozsvárott élő és alkotó Benczédi Sándor az Udvarhely vármegyei Tarcsafalván született 1912. szept. 16-án tanítócsaládból. Itt járt elemi iskolába, s a Nyikó mentén fekvő község alapvetően befolyásoló élményekkel bocsátotta útjára. A középiskolát Székelykeresztúron, a híres unitárius kollégiumban végezte. 1937-től 1942-ig a budapesti Képzőművészeti Főiskolán tanult, Kisfaludi Stróbl Zsigmond mesternél. De senkinek sem került hatása alá, nem tanult senkitől sem úgy, hogy munkái láttán bárki is eszébe jutna az embernek. 1942—1949 között *Korondon* tanított, ebben a népi fazekas művészetéről híres községben, amelyben Molnos Péter, Molnos Áron József, Páll Antal és társaik fazekasműhelyéből a híres korondi bokályok, tányérok, korsók kikerülnek. 1949-ben a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Akadémiának lett tanára. Megfordult Bulgáriában, Csehszlovákiában. 1970-ben Kolozsvárott rendezett kiállítást, 1971-ben a már említett budapestire került sor, amelyet a martonvásári Széchenyi Kör kezdeményezett. Bemutatták az anyagot itt is, Hódmezővásárhelyt is. 1973-ban ismét Kolozsvárott állította ki műveit. Ott találkoztunk újra a művésszel és alkotásaival, majd a szomszéd utcai műtermében folytattuk a „helyszíni szemlét”, egy műveivel zsúfolt helyiségben.

A kisplasztikai alkotások közeli szemlélődésre alkalmasok. Benczédi Sándor egy-két-három alakos szobrocskái a humor, a komikum s a groteszk nyelvén szólnak meg, de Benczédi művészete több rétegű, s korántsem csak a komikum az éltető eleme, bár kétségtelenül ez utóbbi hangnemben fogant művei a legnépszerűbbek. Már gyermekkorában szeretett bámeszködni, s ennek eredményeképpen rendkívül élesre csiszolódott jellemmegfigyelő érzéke. Soha sem tudott végigmenni az utcán úgy, hogy közben meg ne lopja pillantásával a járókelőket egy-egy jellegzetes vonás erejéig, amit aztán ő az egész ember tipizálására használt föl. Az emberi gyöngeség kifigurálásában, a gyarlóságok leleplező kifejezésében nem marad el a francia Daumier szemléletességétől, de nem gyilkos erővel karikőrözi alakjait. A „korszerű” szobrászi kifejezés oly aprólékos részletezésre különben sem ad oly fokú lehetőséget, mint a grafika, s éppen ezért szinte csodálatos az a részletgazdagság, ami életképein kifejeződik. A társadalom sok-sok típusát eleveníti meg, az agitátortól, a képviselőválasztás kortesétől, a tanácsot adó ügyvédig, aki csak a zsebét tartja fontosnak, a pletykáldodást életelemként igénylő nagyságos asszonyokig, a székely góbé furfangosságától a nagyképpűsködő tudós leleplezéséig a társadalom sok-sok alakja vonul föl nevetésges helyzeteket és magatartásokat rögzítő szobrocskaiban.

Ebben külön helyet foglalnak el az *Utunk* c. kolozsvári folyóirat munkatársairól készült karikírozó arcképei, amelyek *Utunkszéli szobraink* címen jelentek meg a hetilap egyes számaiban. Ezzel egy egészen magában álló történelmi arcképcsarnokot hozott létre, irodalmi művészeti és tudományos kép (szobor) lexikonát azoknak, akik Erdély kulturális életében szerepet játszottak. Ezt az arcképsorozatot az enyhe karikírozás eszközeivel alakította. Tulajdonképpen egy összehasonlító irodalomtörténeti jellemrajz ez a sorozat, miközben összehasonlító



2. Benczédi Sándor: Műteremrészlet

szobrászat is. Éppen annak összevetésére nyújt bő lehetőséget, hogy azt, ami a látszat mögött van, hogyan ragadja meg, miközben úgy tetszik, mintha a látszaton túl egyéb nem is érdekelné. De hát élőkről vagy jót, vagy semmit. . . Ilyen jellegű arcképsorozatra nem ismerünk példát a magyar szobrászat történetében.

Romantikusan újszerű, mondhatni egy új népies és barokk mozgalmassággal készülnek e szobrok, darabosan formált tömegekkel, ezeken egyes fontos részleteket (szemek, orr, ajak, ülő, álló helyzetek, mozdulatok) ritkán látható jellemző erővel formált meg. A pozitív és negatív formák ritmusa, vérbeli szobrászra valló arányérzékkel jelentkezik. E formákban rejlő játékos lehetőségeket nemcsak egy-egy alakon belül használja ki, hanem páros alakok egymáshoz való kapcsolásában is. Úgy tűnik, mintha minden „alla prima”, egyetlen földobásra készülné, de ez csak a látszat, ezért is születik egy-egy témára több változat. Az alakok nem követik a körplasztika hagyományos törvényeit, még egyalakos figurái sem mindig. Kisplasztikái zömének mérete átlag 25–30 cm. Az „életképek” a körvonalak robbannak, megtörnek, szögletesek, hasábszerűek, ellipszis alakúak vagy gömbszerűek lesznek, a részletek, a fejek, a karok, a tomporok, a lábak a nemegyszer durva formaalakítás ellenére is feszes vonalú, mértanian vaskos alakzatokhoz hasonlítanak, gyakran a szélsőségig fölfokozottan. Ezzel a korszerű értelemben vett népies és rendkívül mozgalmas (expreszív), a belső érzelmi-értelmi állapotot jellegzetesen rögzítő felületalakítással és jóízű humort sugárzó arcjátékkal együtt találóan sűríti a jellemet.

Benczédi művészete leleplező. Alakjaiban az erkölcsi jó és rossz tulajdonságok mérkőznek egymással. Azért legyen furfangos a magyar esze, hogy az ellenség túl ne járhasson rajta.

A polgári és népi társadalom alakjai a rájuk legjellegzetesebb helyzetben elevenednek meg Benczédi szobraiban. A népi figurák öröme, bánata, tréfás jókedve, a dolgokon átlátó „huncutsága”, a szó nem alábecsülő értelmében, az egészséges darabosság, természetesség, de nem a tisztesség rovására — ezek jellemzik Benczédi népi alakjait.

E sorok írójáról készült „karikatúrája” (*A kritikus*) azok közé a portrék közé tartozik, amelyeket „negatív” jelzővel lehet illetni. Mert nem a neveltségesség felé torzította a kétoldalt dúsított elálló hajzat és alul szögbe hegyesedő áll ellenére sem, hanem különös kettősséggel a már-már tragikusig: egy végtelenül szomorú „ürge” néz maga elé, a küzdelem hiábavalósága fölötti megkeseredettség ül az arcon, amely a valósághoz képest szinte összeaszott a gyakran ránehezülő nyomasztó terhek és gondok súlya alatt. — Benczédi mestere a rögtönzésnek. „Alla prima” készült arcásai bizonyítják ezt, s ha az így született művel mégis elégedetlen, s újabb változatokkal keres szerinte jobb megoldásokat, ezek frissességben ritkán érik utol az első példányt. *Szalay Károly*ról készült karikatúrája is „alla prima” jobban sikerült. A satíra tudósa egy jovialis római császárt juttatott eszünkbe, ami határozott karakterérzékre vallott.

A *Múza csókjában* egy jellegzetes típusú, nagy orrú férfi csókolja meg a mulatságosan elébe térdeplő művész *fejbúbját* (önkarikatúra). Tehát nem a homlokát, ezzel is érezteti, hol vagyunk már attól, amikor még komolyan hangzott a tisztelők szájából: „homlokon csókolta a múza”.

Benczédi terrakotta szobrocskái, az eddigiekből ki-derül: „életképek”. A *Bikaborjú* tipikusan paraszti életkép: a megvadult bikaborjú erejét a két előrenyújtott, egybeolvadó lábbal jellemzi, *vágató* helyzetet érzékeltet

vele. A paraszt visszafogja az állatot, miközben a kalapja a lendülettől már-már leröpül a fejéről. Szinte halljuk, a „hó, hó” kiáltást. Az egész jelenet nem annyira a gazda ijedtségét, hanem a helyzeten úrrá levő magabiztosságát árulja el.

A *Pletykázók* — két asszonysága közül az egyik ül, s szinte elolvad a gyönyörűségétől annak hallatára, amit a másik asszony sug a fülébe.

A Szakácsnő — valóságos „cégiünk reklámja”. Jól táplált, testes asszonyság, kezében tálcat tart, feje büszkén tekint előre, s kissé „magasan hordja az orrát”. A tömör testtel arányban álló erőteljes negatív formák elülső nézetből rendkívül hatásos alakot mutatnak.

Benczédi különben is előlnézetre alakítja ezeket a szobrokat, ami nem jelenti azt, hogy hát- vagy oldalnézetből ne volna mondanivalójuk.

Önarckép-sorozatában mindig más-más formai megoldással találkozunk, s valamennyi esetében mindig ugyanazt a jókedvű, mókás-komoly Benczédit látjuk viszont.

Valóság iránti érzéke valamennyi életképszerű szoborcskáján megnyilatkozik, akárcsak életében és gondolkodásában. Józanság, számítás, a lényegre és a jellegzetességre való törekvés jellemzi.

Szemlélve ezeket a javarészt terrakotta szobrocskákat, egyrészt gyakran az ember érzése, hogy menthetlenül széthullanak elemeikre, testi részeikre, mintha kötőerő nem kapcsolná őket egymáshoz. Azonban jobban szemügyre véve őket kiderül, hogy olyan egységre forrtak mégis, hogy bárdal sem lehetne őket szétdarabolni.

A Benczédi Sándorról szóló irodalom áttanulmányozása után olyan kép alakul ki róla, mint aki úgy is mint ember, s úgy is mint szobrász, egyaránt a székyéi gómbé testesíti meg. A kortársi közelség alkalmas ilyen kép kialakítására, mivel kétségtelenül jellemző rá az, amit az egyetemes magyar köztudat székyei észjárásnak nevez. A jóbarátok, ha találkoznak vele, s ha kedvelik a jó mondásokat, a góbéságokat, hát eleve erről az oldalról közelítenek hozzá. Az első gombnyomásra a helyzet termi a góbéságok szikráit, mint az égő csillagszóró.

De aki messzebből, nagyobb távolságból nézi a műveket, s az emberrel is több alkalommal érintkezik s nemcsak a humor síkján, az a góbéság mellett az embernek és művészetének mélyebb rétegeit is fölfedezi. Bármilyen „furesák” is a különböző életképeket valóban újszerűen, izgalmasan megelevenítő munkái, a „jópofa” művész „góbésága” mögött észre lehet venni a tőprengésre, elmerengésre hajlamos, a bölcsekedésre is alkalmat találó embert, noha a léleknek erre az oldalára sokkal kevesebben kíváncsiak. Pedig néhány szobra már a Magyar Nemzeti Galériában a szenvedő emberrel való együttérzéséről is tanúskodott.

Egyik-másik művében megközelíti a frivolitás határát (*A tudós, Cipőtisztítás*), de általában tartózkodik az olcsó népszerűsködéstől. Mentés marad az érzékiségtől, a divattól, a kozmopolita rothadtságtól.

Benczédi tehát nemcsak a humor területén mozog otthonosan, ki tudja fejezni az élet gondjait komoly formában is. *Rémület* c. szobra egy pihenő kapásasszonyt jelenít meg. Kapájára dőlve, pihenni szeretne, de a messzi távoból valami fenyegetőt vesz észre, s a rémület ül ki szemeibe. Megrendítően szép alkotás. — *Férfifej* c. faszobra izgalmas, darabos volta ellenére is finoman munkált felületével, az arc fényárnyék játékával dramatizálja az elmélyedt lelkiállapotot.

Alakjai nem esetlegesek, hanem nagyon is pontosan megragadottak egy-egy adott, rendszerint nem mindennapi, mégis nagyon jellemző, mondhatni tipikus helyzetben és lelkiállapotban. Esendők ezek az emberek, és ugyanakkor szeretetre méltóak, akár a múltó fájdalom könnyének csillogásán, akár a humor szívérványhidján állítja is őket elénk. A kifordult törzs, a rogyanó térdek, oldalra hajló mozdulatok nemcsak különösséget, hanem sok-sok érdekes és kedves mozdulatot is magukba sűrítnek, miközben az élet véresen komoly gondolataira is figyelmeztetnek. Ezt az élet mélyrétegeit is megjáró és kifejező Benczédit sem kell elhanyagolni a humoros Benczédi mellett. Gondoljunk idézhető művei közül a *Törpe* c. szobrára. A *törpe* kezében ostor, amely egyrészt

védekezésül szolgál, másrészt a visszafizetés, a törlesztés jelképe és eszköze az elszenvedett sok-sok megaláztatásért. — *A regős* c. (Vak koldus néven is szereplő) szobra (fa) időtlen időkbe visz bennünket. Egy hosszú szakállú harmonikázó alakot faragott. A hangszer nem a rég-, hanem a közelmúltat idézi, amikor a harmonika még népi hangszerként élt. A regős áhítatát a zárt szemek fokozzák, eggyé válik nemcsak a hangszerrel, hanem az előadott darabbal is, és valósággal az ősidők távolába emeli a nézőt. Patinázását égetéssel és festéssel végezte. — *Anyai iskola gyermekével* — több, mint amire a cím utal. Karján is gyermeket tart, hátul pedig iskolás gyermeke kapaszkodik a szoknyájába. Oldalnézetből látszik a szoboralakítás építészeti jellege, ahogy a test tömegei lépésről lépésre emelkednek egymás fölé. Inkább viselhetné a *Menekülés* címet.

A *Család* c. domborműve (kő) három alak egymásrautaltságát fejezi ki. Az alakok határozott körvonalal emelkednek ki a síkból, ellentétben a többi kőből faragott tömör figuráival, amelyek éppen csak sejtetik az alak vonalait és kissé sokat követelnek a nézőtől, benne felejtve a kőben a plasztikai lehetőségek kiaknázását.

Nagy összefogott formákkal fejezi ki *Anyai gyermekével* s *galambbal* c. szobrán a béke gondolatát.

Mindenféle életkor, az ifjúságtól az öregkorig szóhoz jut szobraiban. Minden rendű és rangú tagja a társadalomnak, a székyei paraszttól a nagypolitikusig. És minden testhelyzet, különösen is azok, amik a művész groteszk látását a karikatúra, a komikum irányában segítik kibontakozásra.

Játék c. faszobra apa és fia játékát mutatja. Az apa fekvő helyzetben fölemelt talpain egyensúlyozza fiát, aki láthatóan élvezi a veszélyes helyzetet. — *Híve Benczédi a labdarúgásnak is, ami nem akadályozza, hogy ki ne figurázza a játék iránti örületet* (*A labdarúgó megdicsőülése I–II. fa*). A kétalakos szobor a mennybemenetel vallási képzetét váltja ki a nézőből, ugyanakkor a groteszk alakítás a komikus elemet sem nélkülözi.

Érzéke a táncos jelenetekhez szobraiban is megmutatkozik, maga is kitűnő népitáncos volt, aki mellett tanított is táncot.

Szerelmesek c. fából faragott két alakja nem annyira a két test egybefonódásával fejezi ki a szerelem tiszta misztériumát, mint sokkal inkább az arcok, a belőlük sugárzó érzelmek szinte tapintható szépségével.

Az *álatfigurák* sem hiányoznak munkásságából. Ezek között *Gyerekek bivalyhatón* c. műve elsőnek kívánczik említésre. Ahogy a fiú szörén megüli az állatot, ahogy vele valósággal összenő — az egyenesen remeke e több nézetre készült alkotásnak. — A *Macska* (fa) ülő helyzetben — elülső és oldalnézetben a legkifejezőbb. Kényelmes, nyugodt testtartásban mutatja az állatot, a plasztikai értékek legjobban profilban érvényesülnek. A patinázást ezen is benzinlámpával végezte, zöld ereszettel gazdagította a fölületet.

Míg terrakotta és kőszobrainak alakjait a vassóság, a tömör formák jellemzik, fából készült szobrai gyakran megnyúltak, vékonyak, s nem mindig mondható el róluk, hogy fölfokozzák egymás hatását, ha együtt látjuk őket. Szemünk ezeknél teltebb és szoborszerűbb formákhoz szokott.

Napi másfél órai jógázása valóban egészsége eltető forrása, s egyben derült világnézetének is alapja. A jógából is merít ötleteket plasztikai alkotásokra. *Játék* c. faszobra valóságos akrobata mutatóványa. Egy fekvő alakot mutat, aki égnek emelt lábai talpán tart egy guggoló fiút, aki onnan a magasból nézi le a világot oly huncut képpel, mint amilyen magabiztos világnézettel s elpusztíthatatlan humorral nézi azt maga Benczédi is.

*

Benczédi elsősorban az égetett agyagnak és a fának a mestere. A faszobrok patinázását égetéssel végzi. A kiemelkedő formákat benzinlámpával égeti, füstöli, s ezáltal nyugtalanító színárnyalatokat ér el. A fa után a kő és a márvány következik. Kisméretű kőszobraiban évezredek nyugosznak, s Benczédi oly áhítattal közeledik hozzájuk, mintha attól félne, hogy fölébreszti a bennük

szunnyadó gondolatot. Nem keltik a monumentalitás érzetét, lesimitott, körszerű fölületük, zárt tömörségük és tömörszerűségük ellenére sem. A művésznek sem ez a célja velük. Egyetlen pillantással körbejárhatók, nem úgy, mint karikatúrái, amelyek közül nem is mindegyik készült több nézetre.

Szobrai némelyikében a gép-, illetve betonkorszak néhány elemét is fölhasználja. Téri szobrai a traverzekre emlékeztető elemek jelennek meg, mértanias szögletes metszésekkel, kissé száraz előadásban, jelölül annak, hogy a művészhez közelebb állnak azok a témák, amik érzelmileg több melegséget kínálnak az átélésre.

Befejezésül feleljünk arra a kérdésre: természetűek-e ezek a szobrocskák? Azok, de semmiesetre sem úgy, mint a klasszikus görög világ szobrai, mert az utóbbiak arányosságukkal, emberien szép alakításukkal igazán nem a természetet utánozzák. Benczédi úgy természetű, mint maga a természet: az egyik embernek a törzse

aránytalanul nagyobb, mint végtagjai, a másiké megfordítva, a végtagok rövidek és a törzs nyúlt meg. Egyiknek a feje kicsi törzse terjedelméhez képest, a másiknál aránytalanul nagy. Az egyik ember arcra szép, arányos, kíváncsú, a másiké rút, barázdás, koravén, s a változatok közismertek. S mégis — Benczédi minden szobra mélyen emberi, s mindig fölemelő értelemben.

Látvány-szobrászat a Benczédié is, mint minden olyan „izmusé”, amely az embert önti formába, s ezért „naturalista” is, ha úgy tetszik, és „expresszionista” is, ha úgy jobban tetszik. De leghelyesebb egyszerűen csak jóízekkel teljes, formai bravúrokkal és lélektani ötletekben gazdag, hol mély érzésekkel, hol kacagtató szellemességgel fűszerezett egyenletes színvonalú, kitűnő szobrászatnak tartani, a tartalmas formai játékhoz szokott, azokat értő és a jellembeli sokszínűséget megérző műbarátok igaz öröme.

Szij Rezső

FERENCZY JÚLIA

Művészpályája csaknem teljesen Kolozsvárhoz fűződik, ahol mint olaj-, akvarell- és pasztellfestő működik. Nyárádszentbenedeken született 1909-ben. Tanulmányait Kolozsvárt és Temesváron végezte az Academia de Arte frumoase-n (Szépművészeti Akadémia) 1931—35-ben. Tanárai Ciupe Aurél, Papp Sándor, Catul Bogdan, Ladea Romulus, a pasztelltechnikát meg Gy. Szabó Bélától tanulta, de hatott rá a nagybányaiak és Szőnyi István művészete is. Fejlődése töretlen, egységes ívelésű a sötétebb színskálából a világos, a pasztikus formálástól a festői felé halad. A következetes munka, a műgond és alaposság növelte képességeit s az alkotó tudatosság tette gazdaggá életművét. 1932-től kiállító művész Kolozsvárt, Temesvárt, majd 1939-től a Barabás Miklós Céh tagjaként szerepel, 1941-ben Marosvásárhelyt, Sepsiszentgyörgyön, Székelyudvarhelyt s Budapesten a Székelyföldi ösztöndíjasok kiállításán. Már a második világháború küszöbén gyakran találkozunk nevével sajtó-kritikákban. (Pásztortűz, Szépművészet.)

1947-ben rendezi első önálló kiállítását, s attól kezdve részt vesz a tartományi és állami kiállításokon Kolozsvárt és Bukarestben. Mély lelkeséggel telített portrék, elmélyült önarcképek, bensőséges enteriőrök, tájképek és csendéletek a bemutatott műfajok. Közben 1946-ban a kolozsvári Színházi Újság, 1949 és 53 között a Dolgozó Nő c. folyóirat állandó munkatársa, s rajzokat készített a Művelődési Útmutató, az Utunk számára is. Gy. Szabó Bélával együtt illusztrálta az Ifjúsági Kiadó megbízásából a Farkas-barkas, az Eszös gyermek c. köteteket, s Majtényi Erik: Olvassunk együtt c. könyvét.

E nagyarányú tevékenység után közel tizenöt évig méltatlan mellőzés évei következtek a realizmust szűken értelmezett kritikusok miatt. Egyesek viszont éppen azért bírálták, mert „idealizál”, a nonfiguratívok viszont a reális ábrázolásmódért. Ebben az időszakában is rendületlenül dolgozott, bár nehéz körülmények között élt, s a családból három fiúgyermek felnevelését is vállalta. 1967 óta szerepel újra kiállításokon, itt és otthonában látható képein a megtett út és a művészi fejlődés felfelé ívelő vonalát élvezhetjük. Kolozsvári lakásán egyszerű, szorgos élet otthonát találjuk, melynek fő „fényűzése” saját műveinek sokasága. A képekben való gondolkodás képzeletgazdagságának bizonyosságai fogadják a látogatót. Derűt sugárzó alkotásai belső szépség kifejezői. „Nem szépít, csak szépen lát” — írja egyik méltatója. Erről győződünk meg az utóbbi időben sűrűn rendezett tárlatain. (Gyergyószentmiklós, Csíkszereda, Székelyudvarhely, Marosvásárhely, Budapest, Debrecen, Szigliget, Tordaszentlászló stb.)

A portré műfajában kiemelkedő alkotásai az erdélyi szellemi élet nagyjairól készült pasztelljei. Megörökítette Kelemen Lajos tudós történészt, Lakatos István zenekritikust, Szabó T. Attila nyelvész professzort, Fogolyán Katalin szemorvost, Senkálzky Endre színművészt.

A karakteres férfiportrék mellett főleg női és gyermek-arcképeket fest sok gyengédséggel, a fiatalság szépségének érzékletes bemutatásával. Ezek közül emeljük ki Bara Margit színművésznő gyermeki bájt sugárzó portréját. Színvonalas gyermekportré festeni — mint azt a művészettörténet mutatja — egyáltalában nem könnyű feladat. Ferenczy Júlia elkerüli a buktatókat. Érdeklődő tekintetű, vidám gyermekarcain egy-egy jellegzetes vonás, kézmozdulat is segítik abban, hogy karakteres, bájos, de nem édeskés arcokat mutasson be. Önarcképei közül nem egyen a harmonikus megoldás mellett, a magányba visszavonuló művésznő kissé szomorkás vonását is felfedezhetjük.

Újabb kiállításain főleg tájképekkel, virágcsendéletekkel szerepel. „És ezek — egyik találó kritikája



Ferenczy Júlia: Önarckép

szerint — nem idillikus közhelyek. Nem szín-és kréporomlások. A portrék reneszánsz hajlítású vonalkötegei alkotják virágcsendéleteinek szerkezeti vázát is. Szín, vonal, forma egysége leglíraibb pillanataiban sem mosódik el." Virágcsokrait egyesek a holland csendélet-festéshez, mások a századforduló posztimpresszionista mestereinek alkotásaihoz hasonlítják, vagy a román Luchian virágképeit emlegetik vele kapcsolatban. Míg Luchian színeiben tobzódó öröme harsogóbb, szinte délszaki, Ferenczy Júliáé visszafogottabb. A kitűnő román mester érzéseit az olajfestés erőteljes technikájával tolmácsolja, Ferenczy Júlia valamennyi virágképe a pasztell hamvaságával hat. Ennek a technikának a segítségével valósítja meg kompozícióin érzelmeinek, hangulatának közvetlen kifejezését. A hirtelen szedett, vagy ünnepien elrendezett virágot egyszerű vázába helyezi s az első benyomás frissességével, változatos színekkel úgy örökíti meg, hogy a virágok leglekéti, a szíromlevelek áttetsző voltát is érzékelteti. Vannak beszédes virágcsendéletei, melyek Ady sorait juttatják eszünkbe az *Őszi, forró virágghalmon* c. költeményéből:

Forró virágghalmon
déli nap-özönben
hallgatom, hallgatom
a virág-tereferét.

Epés violások
csillogó fehérek
viszik harsányan a szót.

Filozófus kékek
haragos zöld mályvák,
gunyoros vörösek
el-elszólják magukat.

Tájképeit a természet áhítatos csodálata hatja át. Ihletőjük a Nyárad menti szülőföld, Kolozsvár és környéke, később a Balaton mentén a szigligeti táj. Pasztelljein a természeti valóságot művészi valósággá tömöríti. Nem lépnek elének hivalkodó külső jelekkel, sem meg-rázó drámaisággal, hanem finom műszerként érzékel-tetik az évszakok hangulatát. Napsütéssel vagy nyirkos-



Ferenczy Júlia: Virágcsendélet



Ferenczy Júlia: Bonchidai fák

sággal, fülledtséggel, párával telített tájai lelki rezdülések sugallói. Derű és borongás, feszültség, feloldódás hatja át őket.

Tájképi kompozícióira jellemző, hogy kerüli a bőbeszédű körülírást, kiválaszt egy részletet a falu világából, vagy a zöld fényben fürdő tavaszi mezőt, máskor a delelő nap aranyában égő tájat. Járja a parkokat, megáll egy-egy omladozó vár vagy kastély köveinél, figyeli az erdőt. Elmereng egy villámsüjtötta fa mellett, s felkeresi, észreveszi a magános fákat. Képeinek ilyen címeket ad: Párás reggel, Felhős Balaton, Vihar előtt, Vörös fa, Rózsaszínű törzsek, Fehér fák, Öreg platán. Elragadtatással beszél a fák életéről, forma- és színgazdagságukról, s hogy milyen igényes művészi feladat foglalkozni velük, s visszaadni lényüket. Mint mondja: „Jelkép a fa!” Földbe fogódzó gyökerével, felfelé nyúló ágaival, törzsének szilárdságával. Formai ábrázolására nem elegendők a geometriai vonalak. Azt is éreztetni kell, hogy külseje alatt miképpen él virágzástól lombhullásig. Más témái is egyszerűek. Egy szigligeti nád-fedeleles ház, elhagyott udvar..., mindeme szerény motívumokból viszont mesés színharmóniakat fejlesztett, szinte ünnepi köntösbe öltöztette a valóság jelentéktelenné látszó részleteit". (Pogány Ö. Gábor.)

Ferenczy Júlia képeinek szerkezeti világosságát a líra, az emberség melege hatja át. Ars poetikája: „Szere-tem, ami egészségesen szép az életben.” Festői gyakorlatában sikerült ezt megvalósítania: a természet nyugal-mát, szépségét, tiszta örömet közvetít nézőinek.

M. Kiss Pál

A szülők, az otthon, a lakóhely, a szűkebb környezet minden ember életében döntő hatások forrása lehet, különösen akkor, ha e hatások alkotó személyiségeket érnek. Erre tanít Taine milieu-elmélete is, amelyben sok az igazság, ha filozófiai megalapozottságában nem is mindenben helytálló.

Peterdi Gábornak, Amerika mai egyik legismertebb festőjének, grafikusművészenek és művészetpedagógusának indulása, fejlődése, eredményei a szülők szellemi beállítottsága, emberi és alkotói magatartása nélkül szinte elképzelhetetlenek. Édesapja, Peterdi Andor (1881—1958) kevés iskolázottsággal rendelkezett, alulról küzdötte fel magát és érdeklődése az alkotó munka felé csak akkor fordult, amikor egy balesete a fizikai munkára alkalmatlanná tette. Elvégezte a Vigszínház színiiskoláját, majd mint az Alföldi Hírlap szerkesztője beleszólt az újságírásba is. Mint költő lett ismert, itt talált igazán önmagára. Költeményei egyre gyakrabban jelentek meg a Népszavában, és hamarosan napvilágot látott első verseskötete is, „A föld éneke”. Szocialista magatartása átítatta költészetét is, amely kezdetben nyersebb, később csiszoltabb formában a kor szociális igazságtalanságait és a munkásság vigasztalan életét énekelte meg. Költészetének hangja még a századvég lírájának kicsengését intonálta, csak témában hozott újat, s mint Tóth Árpád írta róla: „meleg szívütemei diktálták ritmusát”. Mint munkásmozgalmi ember, 1942-től tagja volt az ellenállási mozgalomnak is, 1945 után azonban súlyos betegsége miatt kénytelen volt visszavonulni. Az anya,

Várnai Zseni (1890—), bár szintén színiiskolai diplomát szerzett, tisztviselőként kereste meg a kenyerét, s ugyanakkor költőként tette ismertté a nevét. Férje révén szintén korán kapcsolatba került a munkásmozgalmal; ugyanakkor mint költő, a Népszavában debütált (1911), amely mindig örömmel közölte az egyre népszerűbbé váló Várnai Zseni-verseket. Költészetének két alapvető témája a kapitalizmus embertelenségeinek ostorozása, amelynek legsikerültebben a „Katonafiamnak” c. versében adott hangot (ez egyébként a Tanácsköztársaság alatt plakát formájában is az utcára került) s az anyaság, amelyet számtalan versében énekel meg szívmeleg, pátosszal átfűtött sorok kíséretében. A proletárversnek ő volt — nem az első megszólaltatója — de a század első évtizedeinek ihletett s leghetesebb költője s ezt az emberközeli műfajt ő emelte először művészi magaslatra irodalmunkban. 1943-ban maga is élére állt egy antifasiszta mozgalomnak s az üldöztetések éveit szinte csodával határos módon vészelte át. Sok-sok verses és prózai kötetet a háta mögött ma is él és dolgozik és irodalmunk nagyszasszonyát tisztelhetjük benne.

Peterdi Gábor, a költő-házaspár fia 1915. szeptember 17-én született Pestújhelyen, abban az évben, amikor a monarchia emberek százazreit hurcolta az értelmetlen világháború vágóhídjára. Amikor felcseperedett, és iskolába került, apját a Horthy-rezsim kopói vették üldözőbe, és édesanyjának sem volt könnyű a helyzete. Bár mindketten folytatták költői alkotómunkájukat is, az apa, hogy segítsen a család anyagi helyzetén, képek eladásával



1. Peterdi Gábor: Mocsaras táj



2. Peterdi Gábor: Kompozíció

is foglalkozott, de csak kiváló művészeket kolportált: Rudnay Gyula, Katona Nándor, Bálint Rezső és Szőnyi István képei érdekelték leginkább. Ezek a művészek gyakori vendégek voltak a költő-házaspár otthonában, és Peterdi Gábor itt és így jegyezte el magát a képzőművészettel. A nagy mesterek maguk is foglalkoztak vele, de érezte, hogy az alkalmoszerű stúdiumok nem pótolhatják a rendszeres művészeti tanulmányokat: részben magánúton képezte tovább magát, részben rövid ideig mint Szőnyi-tanítvány a Képzőművészeti Főiskolát is látogatta. Tehetsége korán kibontakozott: 1930-ban már kiállított az Ernst Múzeumban s ugyanabban az évben ösztöndíjat kapott a római Collegiumba is. A római Academia di Belle Arti előadásait látogatta, de legalább ugyanannyit tanult a reneszánsz nagy festőitől és grafikusaitól: Mantegnától, Pisanellótól, Pollaiuolótól, Ucellótól is és ugyanakkor az archaikus görög szobrászat is maradandó nyomokat hagyott művészetében. Római éve nem volt egyébként sem eredménytelen, 1930-ban festményeiért megkapta a Prix de Rome-ot, 1931-ben pedig Rómában kiállításon számolt be művészetének legújabb eredményeiről.

Róma után Párizs, a világ művészetének fővárosa volt Peterdi Gábor életének következő állomása. Párizsban alkot és tanul: a Julien Akadémián és a Skandináv Akadémián folytatja tanulmányait. 1931–1933 között itt ismerkedik meg az európai képzőművészet legújabb irányzataival és azok legjobb képviselőivel. Ekkor köt barátságot Szenes Árpáddal, Viera da Silvával, de állandó kapcsolatot tart az avangard művészet olyan reprezentánsaival is, mint Esteve, Hayter, Halion, Kolos-Vari, Pevsner, Prininger, Ubac, Vantongerloo stb.; legtöbbjük ma már minden századunk művészetével foglalkozó kézikönyvben megtalálható. 1934-ben érdeklődése — anélkül, hogy felhagyna a festéssel — a grafika felé fordul, s a Stanley William Hayter vezetése alatt működő „Atelier 17”-ben főleg a réztechnikákban mélyül el, de mellette tanul Chagallnál, Max Ernstnél, Giacomettinél, Tanguynál is. Párizsban készült alkotásait itthon, 1934-ben, ismét az Ernst Múzeumban mutatta be. Ennél sokkal jelentősebbek voltak 1935-i és 1936-i párizsi kiállításai (a Salon des Surindépendentsben, illetve a Galerie Jeanne Bucher-nél), amelyekre már a kritika és a közönség is igen pozitívan reagált. Sokoldalúságát bizonyítja az is, hogy Denis Honegger svájci

építésszel társulva murális festészeti feladatokkal is foglalkozik (1936) s Madame Cutoli megbízásából pedig Raoul Dufy és Jean Lurçat társaságában szőnyegterveket is készít, ugyancsak 1936-ban. A párizsi viláagiállítás alkalmából (1937) Jean Lurçat-val közösen készített murális alkotásai aranyérmet nyertek. Jeanne Bucher kiadásában „Fekete bika” címmel 1939-ben jelenik meg rézkarcainak első gyűjteménye, amelyet stílusban és technikában egyaránt egy kivételes képességű grafikusművész jelentkezőképpen fogott fel az egész nemzetközi művészeti világ.

A korszerű európai képzőművészeti áramlatok ismeretének maradéktalan birtoklása s az Európa egén egyre sűrűsödő viharfelhők arra készítették, hogy elhagyja Párizst, és 1939 augusztusában az Amerikai Egyesült Államokba utazott. Az amerikai utat kezdetben csak átmeneti állomásnak tekintette, amelyet a nyugodtabb alkotási lehetőségek adottsága, valamint a politikai-emberi biztonság indokolt; az áttelepülés azonban véglegesnek bizonyult, s Peterdi Gábor 1939 óta Amerika képzőművészeti életét gazdagítja, nemcsak alkotásainak nagy sorozataival, de kivételesen eredményes művészetpedagógusi tevékenységével is, amelynek hatása ma már nem egy beérkezett amerikai művész indulásához adott meghatározó alapokat, de ösztönző hatásokat is.

Amerikai bemutatkozását New Yorkban kiállítással kezdte: válogatott munkáit a Julien Lewi Gallery mutatta be s ez a kiállítás igen figyelemre méltó sikert hozott. E kiállítás után elhagyta New Yorkot, és Kaliforniában, Chiefland egy kis farmján kizárólag festéssel foglalkozott. 1941-ben feleségül vette Sándor Máriát s magyar feleségével az óhazával való kapcsolata csak erősödött. 1942-ben visszatért New Yorkba s ott műtermet rendezett be. Újabb munkáit 1943-ban és 1944-ben a Norlyt Gallery mutatta be; Avery, Bariotes, Jimmy Ernst, Ferren, Gottlieb Margo, Motherwell, Nevelson, Rothko — Amerika akkori neves művészeinek — ugyanakkor ez a galéria volt a népszerűsítője.

Peterdi Gábor az amerikai állampolgárságot 1944-ben kapta meg s ez azt jelentette, hogy katonaként részt kellett vennie a második világháború eseményeiben. Európában harcolt, először Dél-Németországban szolgált a 100. hadosztály keretében a tankelhárító gyalogságnál; később, grafikai tudását hasznosítandó, a hetedik amerikai hadsereg térképészeti osztályán dolgozott. A háború vége felé Bécsbe került és segédkezett a magyar háborús bűnösök elfogásában és kiadatásában. 1945-ben leszerelt és 1946-ban visszatért az Egyesült Államokba.

Amerikai visszatérése után egy ideig csak festéssel foglalkozott. Amikor azonban Hayter Amerikában is megalapította az „Atelier 17”-et, majdnem állandóan útban volt Párizs és New York között. Újra azok között a művészek között dolgozott, akiket még megelőző párizsi tartózkodása alatt megismert s a régi barátokhoz új értékes művészek, mint Becker, Lassansky, Racz és Schray csatlakoztak. A Laurel Gallery New Yorkban három egymás utáni évben rendezett kiállítást műveiből (1948, 1949, 1950). 1949-ben kezdett tanítani a Brooklyn Museum Art School-ban, a grafikai osztályon, amelynek csakhamar az igazgatója lett. Ekkor kezdte meg művészeti előadásainak sorozatát is a különböző múzeumokban, képzőművészeti iskolákban, az egyetemek képzőművészeti fakultásain és ezt a tevékenységét szabad idejében tíz éven át, egészen 1960-ig nagy lelkesedéssel folytatta s közben bejárta majdnem egész Amerikát. 1950-ben New York mellett a Philadelphia Art Alliance-ban is kiállítást rendeztek munkáiból s ezt újabb alkotásaiból őt, majd tíz év múlva (1955, 1960) megismételték. Grafikai munkásságának elismeréseképpen a Brooklyni Művészeti Biennale grafikai nagydíját kapta meg, a philadelphiai American Color Print Society 1951-es évkönyve pedig komoly tanulmányt közölt róla.

New York után 1951-ben Rowaytonban (Connecticut) házat vásárolt és műtermet rendezett be. Grafikai bemutatót tartott Washingtonban és a Smithsonian Institute-ban, a floridai Gulf Coast Center-ben grafikai szakosztályt alapított s ekkor kezdte meg grafikai előadásait a Hunter College-ben is. 1952-ben a Silvermine

Guild of Artists-ban (Norwalk) és a Grace Borgenicht Gallery-ben (New York) nyíltak kiállításai. Szerepelt a Brooklyn Museum Print Annual-jában is. Florida és a tenger melletti élet szépségeit megörökítő második grafikai albuma „Rio Grande Graphics” címmel ugyanebben az évben jelent meg. 1953-ban otthagyja a Brooklyn Museum képzőművészeti iskoláját és végleg a Hunter College-nél köti le magát; a Yale Egyetem grafikai szakosztályán és a Yale norfolki tanfolyamain is megkezdte grafika-pedagógiai tevékenységét. Ekkor már Amerikaszerte ismerik nevét és művészetét, a különböző múzeumok, galériák, egyetemek kiállítási meghívásainak alig győz eleget tenni. 1953 és 1962 között megrendezett nagyobb kiállításainak a száma meghaladja az ötvenet.

Közben állandóan gazdagodik a róla szóló irodalom is, díjai, kitüntetései is szaporodnak. Olajfestményeiért 1953-ban a New England Annual ezüstérmét, 1954-ben pedig a Burndy-díjat kapja meg; ugyanott olajfestményei 1955-ben első díjat nyerne. 1956-ban a 10-ik Brooklyn Museum Annual díját, a Pennsylvania-i Academy „Honorable mention”-ját, 1958-ban ugyan-ezen intézménynek festészeti Sesnan-aramyermét, 1957-ben a Boston Art Festival grafikai nagydíját, 1959-ben az Association American Artists Anniversary Print Comp. első díját, 1959-ben a „The Boston Printmakers” díját, az R. M. Litch-díjat, 1960-ban Washingtonban a Seattle Art Museum, Pasadenában a Pasadena Art Museum, a Brooklyn Museum díját, a philadelphiai American Color Print Society Sonja Walter-díját, az Oakland Museum tiszteletbeli tagságát, a Bay Printmakers Society 6. nemzeti kiállításának Adele Hyde Morrison-érmét, 1961-ben a Philadelphia Print Club Philadelphia Museum-díját, a Pennsylvania Academy Pannel-érmét, a Boston Art Festival festészeti második díját, a New Canaan Art Festival festészeti második díját, 1962-ben a Luganoi Nemzetközi Biennále díját, a New England Annual festészeti Magnani-díját és más egyéb díjakat helyezhetett a tarsolyába. Az ezekben az években kapott díjai közül messzire kiemelkedik az 1960-ban elnyert Ford-féle Grant-alapítvány, amely a legmagasabb amerikai művészeti kitüntetés.

Időközben, 1955-ben napvilágot látott harmadik nagy grafikai mappája is, a Grace Borgenicht Gallery kiadásában megjelent „Of Earth and Water” c. gyűjtemény. 1957-ben egy nagyobb, tájképeket ábrázoló rézmetszet és a rézkarc-sorozatba kezd; ezekből a Grace Borgenicht Gallery és a Minneapolis Institute of Art mutat be válogatott alkotásokat. Az 1958-as év kiállításainak sikereire a Pennsylvania Academy (Philadelphia) festészeti aranyérmének az elnyerése teszi fel a koronát.

Párizs varázsa Peterdi Gábor életében és művészetében amerikai tartózkodása alatt is állandóan hatott. 1959. júniusát és júliusát — első ízben a második világháború után — Párizsban tölti.

A világszerte ismert New York-i Mac Millan Company 1959-ben kiadja „Printmaking” című kézikönyvét, amelyet nemcsak Amerikában, de számos külföldi országban is tankönyvvül használnak a képzőművészeti főiskolákon. Ebben a metszetkészítés minden szakmai tudnivalóját és titkait tárgyalja a kezdettől napjainkig. Sikerére mi sem jellemzőbb, hogy napjainkban már a nyolcadik kiadásnál tart.

Peterdi Gábor szinte mérhetetlenül sok és sikeres kiállítása után elérkezett a summázás ideje is. Erre 1959-ben a Brooklyn Museum vállalkozott, amikor megrendezte huszonöt év grafikai munkásságának retrospektív kiállítását. (Gábor Peterdi: Twenty-five Years of his Prints 1934—1959.) Amerika vezető művészeti folyóiratai bő terjedelemben és felsőfokú jelzőkkel zsúfolt tanulmányokban emlékeztek meg róla. Az „Art in America” c. folyóirat 1961. évi 4. száma közli eredeti rajzait s az USA postája részére készített és kivitelezett bélyegterveit. A Metropolitan Museum of Art egy Peterdi-kiállítást is beiktatott rangos és egész Amerika képzőművészeti életét foglalkoztató sorozatába. Az 1962-ben a Salt Lake Art Center-ben megrendezett s az 1947—1961 között készült ötvennyolc metszetét bemutató kiállítását „Prints by Peterdi” címmel a Western Association of Art

1962—1963-ban végigutaztatta fél Amerikán s olyanok-nak is alkalmat adott Peterdi művészetének megismerésére, akik eddig csak reprodukciók vagy folyóirat-illusztrációk révén ismerték.

Kiállításainak e sorozata az 1963—1970 közötti években is folytatódott. A nevezetesebbek közül feltétlenül meg kell emlékeznünk a washingtoni Corcoran Gallery of Art, a lincolni De Cordova and Dana Museum, a Michigan State University Kresge Art Center, a new-haveni Yale University Art Gallery, a tókiói metszet biennále (1964), az Atlanta Art Association, a Whitney Museum, a New York-i Borgenicht Gallery, a sidgefieldi The Larry Aldrich Museum, a honolulu-i Academy of Art Peterdi kiállításairól. Díjai, kitüntetései ezekben az években is tovább szaporodtak. 1963-ban a De Pauw University ötödik versenyének díját, a Saint Paul Art Center rajzbiennáléjának kitüntetését, 1964-ben a Tókiói Biennálén a Museum of Western Art díját, mellettük kisebb díjakat nyert el; 1964—1965-ben pedig a Guggenheim-ösztöndíjban részesült. Mellesleg alelnöke a Silvermine Guild of Artistsnak, tagja a Board Silvermine Collection of Art-nak, a Pratt Institute Graphic Arts Centernek, az Advisory Board of Arts for Governmentnek, tiszteletbeli tagja a firenzei Szépművészeti Akadémiának s a National Deawing Society vezetőségének. Tagja a washingtoni Kongresszusi Könyvtár Penell-alapítványa vásárlási bizottságának. E gazdag alapítvány jövedelme kizárólag a könyvtár metszettárának gazdagítására szolgál s mivel a világ minden tájáról szinte ömlenek ide a régi és új grafikák, a zsűri tagjainak egyáltalán nincs könnyű dolga. A könyvtár metszettárának gazdag és unikumokban is bővelkedő anyaga azt bizonyítja, hogy a zsűri Peterdi Gáborral együtt jól végzi a munkáját.

Peterdi Gábor megérdemelt sikereit nemcsak kiállításainak szinte beláthatatlan sorozata bizonyítja, hanem sokkal inkább azok a világsszerte ismert köz- és magángyűjtemények, amelyek alkotásait őrzik. A Peterdi-alkotásokkal dicsekedhető múzeumok közül feltétlenül meg kell említenünk Amerikában a Brooklyn Museumot, a chicagói Art Institute-ot, a bostoni Fogg Museumot, a Los Angeles-i County Museumot, a New York-i Museum of Modern Art-ot, a Metropolitan Museumot, a washingtoni National Galleryt, a philadelphiai múzeumot, a New York-i Public Libraryt, a washingtoni Smithsonian Institute-ot, az ugyanott levő Seattle Art Museumot, a baltimorei Museum of Art-ot, az egyetemi gyűjtemények hosszú sorát (Brandeis University, College of Idaho, Columbia Museum, Florida State University, University of Michigan, Indiana, Nebraska, North Carolina, Georgia, Chicago, Minnesota, Oklahoma, Vermont, Washington, Yale stb.), Európában a párizsi Bibliothèque Nationale-t, a brémai Kunsthallét, a düsseldorfi Kunstmuseumot, a budapesti Szépművészeti Múzeumot, a prágai Szépművészeti Múzeumot, a rotterdami Boymans van Boumingen Múzeumot, az amsterdami Rijks Múzeumot; de vannak alkotásai Sao Paulo-ban (St Paolo Museum), Új-Zélandban (Auckland City Art Museum), Melbourne-ben (National Gallery of Victoria) is. Több mint száz világhírű gyűjtemény őrzi alkotásait; a magángyűjteményekben levő munkáinak száma szinte figyelemmel sem kísérhető.

Peterdi Gábor festészetének útja az „École de Paris,” a Szenes Árpád és Viera da Silva által képviselt szürrealizmus s a lírai absztrakció útjain át vezetett egyéni kifejezési formáihoz. Fejlődése nem folyamatos, hanem szinte szertelen: az állandó kísérletezés lázában ég. Mint maga vallotta egy meghitt beszélgetésünk alkalmából: „A művészetet két nagy korszakra lehet osztani, romantikus és klasszicista korszakra, amely minden stílusirányzatban benne van... (Delacroix—Ingres).” Peterdi általában romantikus lélek, az egyes stílusirányzatokon belül azonban a klasszicista tendenciákat állította önkontroll gyanánt a romantika túlzásai elé. Két fő témája a tájkép és az ember, ez köti le minden teremtő energiáját. Erőssége a technikai tudás, a megtanulhatatlan birtokbavétele. A harmincas évek közepén még szürrealista, egy kicsit Hyeronimus Bosch módjára (A nagy

küzdelem stb.), de formái később fellazulnak (Mocsár I–III.), azonban a Breton-féle automatikus irányzatot elutasítja, mert nem fogadja el a szürrealizmus és az absztrakció kalligrafikus elemeit és ezért tartozik a modern, de lényegében sehova be nem skatulyázható művészek közé. Minden alkotásában egyéni koncepció jelentkezik, az elvont fogalmakat is valósággá alakítja. A strukturális elemek a reális megfogalmazáson kezdő korszakától lírai absztrakcionizmusáig mindig fellelhetők, különösen 1950–1960 között készített festményein. Absztrakciójában is mindig van valóságtartalom (Megsebzett sötétség stb.) Művészetfilozófiájának alapja, amely alkotásainak különös hangulatot biztosít, az a fel fogás, hogy nincsen abszolút valóság; az igazi művész az, aki saját valóságát úgy vetíti ki, hogy az másoknak is valóságnak lássék. Beskatulyázhatatlanságának egyik oka az is, hogy mondanivalóját mindig megfelelő stílusban fejezi ki (ugyanabban a periódusban is mindig más és más stílustörekvéseket állítva előtérbe) realista, szürrealista, absztrakt aszerint, hogy mit akar kifejezni, s a fény- és színhatások mire kötelezik. Mindig egyéni kifejezőmódra törekszik, s ehhez megvan az adottsága is. Minden — még absztrakt — munkája mögött is ott lapul az egyéni élmény és ezt még azok is megérik, akik nem nagyon barátságosan állnak az absztrakció mellett. Festményeinek mondanivalója sosem irodalmi, véleménye szerint nem az a fontos, hogy alkotásainak legyen formai tartalma, a fontos az, hogy őszinte emóció álljon mögöttük. Újabbban ismét a realiztikus képzelet világába tért vissza és univerzális problémák: az ember, az emberiség és annak a sorsa áll érdeklődésének középpontjában. A vezető amerikai kritikusok más és más oldalról igyekeznek művészetét megközelíteni, de abban mind megegyeznek, amit legpregnansabban Alfred Frankenstein írt róla a Sanfrancisco Chronicle-ben: „Peterdi az, aki a holnap amerikai művészetére nagy hatással lehet”. Emily Genauer szerint (Herald Tribune) Peterdi művei briliáns példái az absztrakcióban oly ritkán megnyilvánuló erőnek, Vernon Young szerint pedig (Art Digest) festészetében a természet két újjá és friss színei a legjobb erényei.

Mint grafikus, művészi alapállása, felfogásbeli változatossága, stílusjegyeinek gazdag tárháza következtében éppen olyan eredeti alkotó, mint festő, természetesen nem a szín, hanem a grafika alapvető eleme, a vonal hasznosításával. Technikában a rézkarc és a rézmetszet áll hozzá legközelebb (néha vegyes és színes megoldásokkal is); kompozíciói vékony vonalakból állnak össze, látszólag bonyolultan, de mégis szigorú egységben. Grafikájának aranyfedezete az abszolút rajztudás és a technikai felkészültség; ennek köszönheti, hogy a mai amerikai grafika egyik büszkesége. A geometrikus absztrakció, amely festészetében a harmincas évek közepén Kandinszkij és Mondrian hatására szintén megjelent, grafikájában csak rövid epizódot jelentett s ezeknek is megsemmisítette a lemezeit. Ezt a megállapítást joggal támasztja alá az a tény, hogy réztechnikájú lapjait uraló vonalfinomságait majdnem senki nem éri utol és utánozni is szinte lehetetlen. Dorothy Adlow

(Christian Science Monitor) grafikáiban a vonalnyelvre fordított erő dicseri, Una E. Johnson (Brooklyn Museum) pedig azt írja róla: „Peterdi rangját elsősorban képzelete, alakító hatalma teremti meg”. Aláírhatjuk Gustave van Goshwitznek az Art International-ban írt megállapítását is: „Peterdi a technika mestere s olyan hallatlan rajzkészséggel rendelkezik, amely nemcsak sokat mond, de mély is.”

Maga Peterdi művészeti munkássága mellett pedagógusi működésére is büszke. Nem kis eredmény, hogy tanítványai közül több, mint százan tanítanak különböző amerikai egyetemek képzőművészeti fakultásain.

Mint művészeti írónak, ugyancsak nagy érdemei vannak az amerikai képzőművészeti közvélemény kialakításában. Printmaking című, nyolc kiadást megért könyve mellett igen jelentős „Great prints of the World” (New York, 1969) című kézikönyve is. Esztétikai, művészetelméleti és kritikai írásainak száma — amelyek rangos folyóiratokban jelentek meg — meghaladja a százat. Tanulmányai közül különösen az „An Artist's approach to Drawing” (1963) és a Yale Literary Magazinban megjelent „Humanism and Huckerism in contemporary Art” címűek keltettek igen nagy érdeklődést. A rézkarcban és rézmetszetben való elméleti és gyakorlati kiváló jártasságának köszönheti, hogy az Enciclopedia Britannica legújabb kiadásába a metszet címszó megírására negyven oldal terjedelemben őt kérte fel a szerkesztőség; köztudomású, hogy e világhírű lexikon minden címszavát a szakma legkiválóbbika írja.

Peterdi Gábor művészetével — annak jelentőségének megfelelően — igen gazdag irodalom foglalkozik. Jelentős tanulmányokat olvashatunk róla az Art in America 1960., 1961., 1963. és 1970. évi különböző számaiban, Fernandé Salamon „Il conoscitore di stampe” c. kötetében (Einaudi 1961), S. W. Hayter „About Prints” c. munkájában (Oxford University Press, 1962), W. Stubbe „Graphic Arts of the twentieth century” c. kézikönyvében (1963), Una Johnson „20th century drawings” c. művében (New York, 1964.), az „Artist Proof” 1966. és 1967. évi kötetében, R. E. Shikes „The indignant eye” c. publikációjában (Boston, 1969.) 1970-ben pedig megjelent metszeteinek teljes katalógusa is. (Gábor Peterdi Complete Catalogue of Prints.)

Peterdi Gábornak szülőhazájával való kapcsolata, a második világháború éveit leszámítva, állandó és szinte elszakíthatatlan. Nemcsak ma is élő és imádott édesanyja, szűkebb családjá köti ide, de gyermekkorának emlékei, az ország folyton változó és szépülő arca is, melynek megvalósításáért szülei is sokat fáradoztak. Az utóbbi tizenöt évben szinte évenként hazlátogat s nyitott szemmel könyveli el hazája újabb eredményeit. Legutóbb 1970-ben járt itthon és ekkor részt vett a Múcsarnok „XX. századi magyar származású művészek külföldön” c. kiállításunkon is és nem egy munkáját ajándékozta a Szépművészeti Múzeumnak. A hírnév, az anyagi jólét csúcsán sem feledkezik meg hazájáról: nekünk sem szabad megfeledkeznünk róla.

Galamboš Ferenc

M. KAGAN: ISMERKEDÉS AZ ESZTÉTIKÁVAL.

(239 oldal, 8 színes, 55 fekete-fehér tábla és 8 rajz)

Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata Budapest. 1974.

M. Kagan könyvét az 1974. évi ünnepi könyvhét alkalmával adta az olvasók kezébe a Képzőművészeti Alap Kiadó. Az esztétikai ismeretterjesztés területén hézagpótlónak tekinthető mű szerzője a Leningrádi Állami Egyetem Esztétikai Tanszékének a professzora és a tudományok doktora.

Amint a cím is jelzi, munkája nem a marxista esztétika minden részproblémáját kimerítően tárgyaló szakkönyv. A szerző szándéka az, hogy a marxista esztétika alapvető problémáival a legáltalánosabb kérdésfeltevés szintjén megismerkedni akaró olvasóközönség érdeklődését kielégítse.

A könyv — a magyar fordítást megelőzve — ész és japán nyelveken is megjelent. A magyar kiadáshoz írt bevezetőben elmondja a szerző, hogy a szöveg nem egyszerűen az orosz fordítása, hanem annak bizonyos fókig kibővített és tökéletesített változata. Az átdolgozásra az a törekvés készítette, hogy — amint az előszóban mondja — könyve tartalmát a magyar olvasóközönséghez közel hozza. Arra törekedett, hogy az esztétikai elméletet illusztráló példákat összhangba hozza a magyar olvasók művészi tapasztalatával. Ennek a szándéknak és törekvésnek köszönhető a könyv sikere és annak, hogy például, melyek az esztétikai elméletet alátámasztják, jelentős részben a magyar művészeteknek a területéről választotta. Így az olvasó az orosz és a szovjet, továbbá az európai művészet történetéből vett példák mellett a magyar művészet kiemelkedő értékeinek elemzésével is sűrűn találkozhat. A könyv képanyagát id. Markó Károly, Munkácsy Mihály, Székely Bertalan, Fényes Adolf, Barcsay Jenő, Reich Károly műveiről, a szobrászat területéről Somogyi József és Varga Imre egy-egy alkotásáról készült reprodukciók gazdagítják. Ezek mellett még a magyar építőművészet és az iparművészet történetéből bemutatott példák elemzésével találkozunk.

A könyv nyolc fejezetből áll. Ötves terjedelméből egy ívet a jegyzetek és a reprodukciók töltönek meg. A rendelkezésre álló négy ív arányos, a tárgyalat kérdések súlyának és jelentőségének megfelelő, gondos beosztása alapos mérlegelést kívánt. A marxista esztétika alapvető kérdéseinek a tárgyalása mellett a tudományág rövid történetét is ismerteti.

A mű első, Az esztétika mint tudomány c. fejezetében a megnevezés eredetéről és az esztétikának mint „külön” tudománynak egyik úttörőjéről, Baumgartenről, majd az esztétikai fogalmakról és azok jelentéséről — a jelentésváltozásokról — az esztétika tárgyáról, az esztétikáról mint a művészetről szóló tudományról, a marxizmus és esztétika viszonyáról, az esztétikai elméletéről és a művészeti kultúráról közöl alapvető tudnivalókat. Ebben a fejezetben tisztázza, hogy az első problémakör, amellyel az esztétika mint tudomány foglalkozik, nem más, mint „... a szép természetének és különleges lényegének a vizsgálata, azaz az igazzal, a jóval, a haszonnal, a kellemessel, a tökéletessel való kölcsönös kapcsolatának a felderítése.”

A második fejezet az esztétikai jelenségek természetével foglalkozik. A szerző az objektív és a szubjektív esztétikai kölcsönhatását, a reális és az ideális viszonyát, a szép és a rút, a fenséges és az alantas, a tragikum és a

komikum esztétikai mibenlétét és jelentését elemzi, valamint az esztétikai jelenségek kölcsönös, az életben és a művészetben fellelhető kapcsolatát vizsgálja. Összegezőképpen megállapítja, hogy „... az esztétikai kategóriák és jelenségek együttese nem valamilyen önkényes válogatással áll össze különféle tulajdonságokból, hanem törvényszerű kölcsönhatások rendszere, mivel a szép és a rút, a fenséges és az alantas, a tragikum és a komikum magukban foglalják a valóság és az eszmény viszonylatának minden formáját”.

A harmadik fejezet fő témái a következők: Mi a művészet? A művészet művészi-képi természete, a művészi kép az iparművészetben és az építészetben, az absztrakt irányzatok kritikája. E három téma keretében arról ad tájékoztatást M. Kagan, hogy a valóság művészi képekben történő ábrázolását és elsajátítását milyen vonások különböztetik meg az ábrázolás és elsajátítás másfajta lehetőségeitől. E bonyolult probléma illusztrálására választott hasonlatai: a művészi film, a dokumentumfilm és a filmhíradó egymástól eltérő értékeknek szembeállításával, az egyszerű fényképfelvétel és a művészi igényű foto közötti különbség kiemelésével és hangsúlyozásával, egy anatómiai ábra és egy művészektől származó aktrajz között tapasztalható értékkülönbség meghatározásával vezeti rá olvasóit arra, hogy a valóság művészi képekben történő elsajátításának — ábrázolásának — törvényei vannak.

A szerző jól megalapozott és világos magyarázatot ad arra is, hogy a művészi formálás módja miért más az építő- vagy az iparművészetben, mint a festészet vagy a szobrászat területén. Rámutat arra, hogy a művészeteknek ez a két területe abban tér el alapvetően a művészet más ágazataitól, hogy nem ábrázol. „... az építészeti és iparművészeti tárgyak nem ábrázolják a való világ tárgyait és jelenségeit... E tárgyak maguk formaalkotás, saját eredeti formájukat képezik.”

A könyv negyedik fejezete a művészet dialektikájával s ezen belül a valódi és a kigondolt, a megismerés és az alkotás, a tartalom és a forma viszonyával, a művészi tartalom sajátosságaival, a képzeleti és a valóságos, a reális és az ideális — művészetben belüli — összefüggéseivel foglalkozik. A felsorolt ellentétpárok művészetben belüli szerepének a megvilágításával az alkotásnak mint folyamatnak — a befejezett műnek — olyan benső rétegéhez és ennek megértéséhez vezet el az olvasót, amellyel másutt, más leírásokban vagy magyarázatokban — például a napi műkritika elemzéseiben — alig vagy sohasem találkozunk.

A Művészet és társadalom című fejezetben, a művészet és társadalom sokrétű kapcsolatáról írt a szerző. Mondani-valójának a lényege az, hogy a művészet maga és a vele foglalkozó tudomány, a művészetről szóló nézetek nemkülönben, kivétel nélkül társadalmi jelenségeknek tekinthetők. „... a világ művészi-képi megismerésének természete maga teszi a művészetet társadalmi jelenséggé. Ezért egész története és fejlődésének minden sorsfordulója, viszontagsága elszakíthatatlan az emberi társadalom történetétől”. Ezen a történelmileg meghatározott alapon alakul és fejlődik — vagy változik — a történelmileg meghatározott és az állandó dialektikája,

a nemzeti és az általános emberi kifejeződése, az osztályjelleg és a nemzeti vonások kibontakozása, a népi, az osztályjellegű és a nemzeti sajátosságok egybeolvózkodése.

Hogyan születik, él és marad fenn a művészeti alkotás? Ez a tárgya a könyv hatodik fejezetének. „... a művészi alkotás az élőlényekhez hasonlóan az anyagi »hús-vér« forma és a szellemi tartalom szétbonthatatlan egysége.” Fejlődése a mű alap gondolatának a megszületésétől annak megtestesítéséig bonyolult folyamat, közben a művész „a fogantatás és megtermékenyülés drámáját éli át”. A befejezés pillanatával a műalkotás életútjának új szakasza kezdődik el. „... a mű önálló léte és hatása; hiszen az emberek, akikkel most már közvetlen kapcsolatba kerül, nem azt fogják fel, amit a művész nekik mondani kívánt, hanem azt, amit a mű számukra valóban mond. És ha az bizonyosodik be, hogy a mű kevesebbet vagy többet mond, vagy nem egészen azt, vagy egyáltalán nem azt, amit a művész mondani szeretett volna, mindennek most már nincs semmi jelentősége” — írja a szerző.

A hetedik fejezetben a szocialista művészet alapproblémáival ismerkedik meg az olvasó. A felvetett kérdések a következők: az alkotómódszer mint esztétikai kategória. Az alkotómódszer és a stílus kapcsolata. A szocialista realizmus mint a művészi alkotás módszere. A szocialista művészet pártossága és népisége. A módszer és a stílus kérdése a szocialista művészetben és végül a szocialista realizmus sajátosságai a művészet különböző ágaiban és műfajaiban. Az alkotómódszer és a stílus kapcsolatáról

szólva a következőket írja M. Kagan: „Az 'alkotómódszer' a művészi értékek létrehozása folyamatában jelentkező törvényszerűségeket, a 'stílus' fogalma pedig a műalkotások struktúrájának törvényszerűségeit jelenti. Az alkotómódszer elvek rendszere, amelyek a valóság művészi elsajátítását vezérlik, a stílus pedig meghatározott formarendszer, amelyben az alkotófolyamat eredménye rögzítést nyer.”

A könyv nyolcadik, A kommunizmus építése és a nép esztétikai nevelése c. fejezetében az esztétikai nevelés gyakorlati megvalósításának a lehetőségeiről van szó és arról, hogy ennek a társadalmi méretű tevékenységnek mi a végcélja. A szerző felfogása szerint ez a cél az ember és a világ közötti esztétikai viszony kialakítása. Ezt a viszonyt nemcsak a művészet segítségével alakíthatjuk. Alakító ereje van az emberi élettevékenység minden formájának. Az ember élet iránti esztétikai viszonyának a kialakítása összefügg a munkához való viszony alakításával, az emberek egymással való kapcsolatának, erkölcsi magatartásának, politikai szemléletének formálásával. Éppen ezért az Ismerkedés az esztétikával — az olvasók számára nem kizárólag azért lehet érdekfeszítő, mert bőven ad művészettörténeti és művészetelméleti ismereteket, hanem azért is, mert felhívja figyelmünket arra, hogy egy esztétikai ítélet számtalanszor etikai ítélet is, és minden esetben világnézeti állásfoglalás,

M. Heil Olga

BERTALAN KÉRY: KAISER SIGISMUND. IKONOGRAPHIE

Vlg. Anton Schroll Co. Wien—München 1972. 216 old., 154 kép.

Zsigmond király és császár ikonográfiája régóta és alaposan foglalkoztatja a magyar művészettörténészeket, alighanem többet közülük, mint bármelyik másik uralkodóé. Az azóta is minden Zsigmond-ikonográfiai vizsgálat alapjául szolgáló bécsi portrét Wilde János, akkor már Johannes Wilde határozta meg (Ein Zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N. F. IV. 1930, 213—222.). Horváth Henrik Zsigmond-könyvében portré-szándékkal készült vagy rejtett arcképeinek már igen tekintélyes gyűjteményét találjuk (Zsigmond Király és kora. Budapest 1937, 20—28). Vayer Lajos Masolino-könyvében egy terjedelmes exkurzust szentel a kérdésnek; számos újabb ábrázolást sorol a már eddig is számon tartottakhoz, részletesen indokolja, hogyan és miért került sor az egyes inkognitó-portrék megfestésére, kifáragására, ugyanakkor azonban leszögezi, hogy „exkurzusunkkal nem szüntetjük meg az ikonográfiai monográfia hiányát” (Masolino és Róma. Művész, megrendelő és közönség a reneszánsz kezdetén. Budapest 1962). Genthon István e könyvről írt recenziójában a különböző rejtett Zsigmond-portrék újabb hosszú sorát tette közzé, és ugyancsak szükségesnek mondta egy speciálisan ennek a kérdésnek szentelt tanulmány megírását. (Note sul volumi di Lajos Vayer dedicato a Masolino. Acta Historiae Artium XI—1965, 209—216.) Végül megszületett az általunk hiányolt Zsigmond-ikonográfia is, egy olyan tanulmány, amely az eddigiekkel ellentétben végre nemcsak mellékesen érinti a témát, hanem ezt állítja vizsgálódásainak központjába. Nem járt töretlen utakon, hiszen a fentebb felsorolt magyar szerzőkön kívül külföldi kutatók is számos Zsigmond-portrét tettek közzé, sok olyant is, ami az említett gyűjteményekben sem szerepelt. Volt mit összeszedni, rendezni. Megérdemli tehát a részletesebb szemügyre vételt.

Kéry könyvét elsősorban a módszeresség jellemzi. Az uralkodó életrajzi adatait ismertető rövid bevezető, a portré fogalmával kapcsolatos legfontosabb elvi álláspontok konfrontálása után bemutatja kiindulópontját, a Pisanello kezétől származó Zsigmond-portrékat. Ezután

ikonográfiai csoportokba gyűjtve mutatja be az ábrázolásokat, tehát a kelleténél merevebben különítve el egymástól őket. Az egyes fejezetek a Szent Zsigmond-ikonográfiát (ill. annak az uralkodó vonásaitól való befolyásoltatását), különböző csoportok szereplőjeként készült portréit („Handlungsporträts”), pecsétjeit, posztumusz, majd inkognitó képmásait tárgyalják. Az egyes alkotások elemzését egymástól teljesen elválasztotta, egy-egy fejezetbe foglalta, a könyv így tulajdonképp a Zsigmond-ábrázolások hatalmas katalógusa lett. Ez nagymértékben fokozza az áttekinthetőséget, remekül szolgálja a konkrétumok, az adatok és tények érvényesülését; a csupán „couleur locale”-t festő szövegrészek számára egyszerűen nincs így hely. Az is igaz azonban, hogy a csoportokba osztás kényszere miatt némelyik ábrázolás vitatható helyre került. Masolinónak a Santa Maria Maggiore számára festett oltárképe bizony inkább inkognitóportrénak, mint „Handlungsporträt”-nak mondható, és a Szt. Zsigmond-fejezet — amennyiben a szent arcán az élő Zsigmond vonásait fedezhetjük fel — értelemszerűen az utolsó fejezetbe lenne olvasztandó. Ennek persze kár lenne túlzott jelentőséget tulajdonítani, hiszen ahogy az áttekinthető, de mesterséges, ezáltal nem elég rugalmas rendszeren belül felfedezhetők ellentmondások, úgy a természetesebbnek, szervezettebbnek tűnő kronologikus előadásmódnak is meg lettek volna a hátrányai.

A fiatal Zsigmond Prágában nevelkedett, és a XIV. század leggazdagabb uralkodói portrésorozata is a cseh fővárosban, illetőleg annak közvetlen közelében, a karlsštejní várban látható. IV. Károly képmásaival jól utal Kéry azokra az előzményekre, amelyek következményeként a császár fiainak, Vencelnek és Zsigmondnak az arcvonásai megjelennek a XIV. század végén. (Általában elismeréssel szögezhetjük le, hogy a szerző nagy jelentőséget tulajdonít a későgotikus cseh művészetnek, és ennek megfelelő részletességgel idézi a cseh kutatás újabb eredményeit.) Nagyon jó annak megfigyelése, hogy miképp változik a Szent Vencel- és Zsigmond-figurák életkora a testvér-uralkodók évei szerint.

A kadolzburgi oltáron látható Szt. Zsigmondnál feltűnik Kérynek, hogy a szent a cseh hercegi süveget viseli, és ezt Zsigmond híres felhajtható peremű szőrmesapkájára való utalással magyarázza. Valószínűbb azonban, hogy itt inkább Zsigmond cseh trónigényében kell keresni a burgundi szent esetében valóban meglepő fejlődés eredetét. Már 1420-ban megkoronáztatja magát a Vencel-koronával, de csak 1436-ban tudott bevonulni Prágába. E két időpont között — az oltár elkészülte éppen ekkorra esik — minden módon hangsúlyoznia kellett jogosultságát, és a kadolzburgi oltár alkalmasnak látszott erre. A déltiroli S. Sigismondo-ban különös ellentétet vesz észre a szerző a táblaképek és az oltárszobor Szt. Zsigmondjának arcformája között. Az utóbbiban — meglepődve, de érvei által meggyőzve veszi az olvasó tudomásul — vejét és utódát, Habsburg Albertet ismeri fel. Ennek a megállapításnak birtokában még ki is egészíthetjük megfigyelését: a legelső oltártáblán, a frankok ellen készülő burgundi seregben ugyanez az arc, ugyanez a bajusz jelenik meg az öreg király oldalán. Nyilván ugyanúgy a kontinuitást akarta a művész ábrázolni egy táblán belül, mint a festett ill. faragott király-szent számára felhasználta két különböző típus révén.

Érdekes megállapításokkal találkozunk Piero della Francesca rimini freskójának ismertetésénél. Felismeri, hogy itt a szent — ikonográfijában páratlanul — császárként szerepel. A portrévonások közvetítőjeként nyilvánuló Pisanello szerepe, de Kéry nem elégszik meg ennek a már közhelynek számítható ténynek a leszögezésével. Rámutatva a bécsi Zsigmond-képmáshoz való hasonlóságára, feltételezi, hogy ennek egyik változata ebben az időben Felső-Itáliában volt található, sőt közismert. Ezzel voltaképp Vayer megfigyelését konkretizálja, aki ezt a fejet a lateráni quattrocento freskóciklus Dávidjával, tehát egy már errefelé mutató művel hozta kapcsolatba.

A Szent Zsigmondok felsorolását Burgkmairnál fejezi be, felfigyelve arra a különbségre, ami az 1519-es Krisztus a kereszten-oltár szárnyképén és a mester korábbi fametszetein felhasználott típus között van. Nagyon találó a hozzáfűzött magyarázat is: a művész 1510 körül, amikor több császár-képmást is festett, Dürer hatása alá kerülhetett. A nürnbergi mester pedig éppen akkoriban dolgozott a Heiltumskammert díszítő császárportrékon, a kortársak számára újból felelevenítve a császár egykor oly népszerű képét. (A fejlődés tárgyalását e fejezethez hasonlóan a továbbiakban is a XV. században, esetleg a XVI. század elején fejezi be, mégpedig olyan természetesen, hogy még csak valami indoklásnak sem érzi szükségét. Az újabb korból való ábrázolások ilyen magától értetődő figyelmen kívül hagyása egyre ritkább a modernebb ikonográfiai irodalomban.)

A Zsigmondot különböző — valóságos vagy szimbolikus — cselekmények résztvevőjeként megörökítő portrék sorát néhány francia Köpenyes Madonna, illetőleg Mária koronázása jelenettel kezdi, gondosan elemelve mind elkészülésük körülményeit (és így Zsigmond szerepeltetésének konkrét okát), mind az esetleg azonosítható többi szereplőt. Felismeri őt egy ikonográfiai ritkaság számba menő, férfi-Ecclesiával illetőleg férfi-Synagógával kiegészített Kálvária-kepecskén, melynek tartalmát jól magyarázza a konstanzi zsinat egyik fontos problémájára, a császár és pápa egységére való célzasként. A kép stílusának jellemzése már nem ilyen sikerült; több hasonló esetre felfigyelve megállapítható, hogy a szerző inkább ikonográfus, mint stíluskritikus típusú kutatónak látszik.

Kéry tartalmi és portré-ikonográfiai elemzéseinek alighanem csúcspontja egy szélesebb közösség számára csak 1954 óta ismeretes, 1424-es évszámot viselő rajz tárgyalása. A már több magyarázatra lehetőséget nyújtott rajzról bravúroosan bizonyítja be, hogy az az évben Budán megrendezett összejövetel szereplőiről készült, Palailogos János bizánci császárról, a vendéglátóról és Pomerániai Erik dán királyról. Fokozta feladatának nehézségét, hogy Erik külsejéről, arckifejezéséről alig rendelkezünk megbízható adatokkal. Legfeljebb azt lehet fejtegetéseinek ellenvetni, hogy aligha indokolt egy ilyen

korai rajznál az alakok tartásából olyan messzemenő pszichológiai következtetések levonása, mint ezt itt olvashattuk.

Masolinónak a Santa Maria Maggiore számára festett oltáráról azt írja, hogy a pápa a kardinálisokhoz, de egyszersmind Zsigmondhoz is intézett felszólításként festette, vegyék ki részüket Róma rossz állapotban levő templomainak helyreállításából. Feltételezi, hogy a bazilika főoltárára szánták, meggondolandónak tartja, hogy a cibórium alatt elhelyezve a retabulum nem takarta volna-e el a misemondót. Meglepő ez az ellenvetés, hiszen a miséző pap akkor már évszázadok óta az oltár előtt, nem pedig mögötte celebrált.

Ez után az ulmi városháza Hans Multscher kezétől származó Zsigmond-szobrát mutatja be; ez a plasztika a hét választófejedelemnek a császár körül felsorakozó csoportjában szerepelt. Meglepő, különösen magyar szem számára meglepő módon az uralkodó jól ismert vonásait a cseh király arcán látjuk viszont. Zsigmond iránti féltérhetlen hódolatnyilvánításként az általa csak igényelt, de ténylegesen még hosszú évekig nem birtokolt Csehország mellett hatalmának valóságos alapja, Magyarország is szerepel. A magyar címet tartó király arca nem egyénített. Ne tévesszük azonban szem elől, hogy Zsigmond cseh királyként volt tagja a választófejedelmi kollégiumnak. A császári címet a szobor elkészültékor még nem viselte, a birodalom legfőbb uraként Nagy Károlyt látjuk megörökítve. Kéry a szobrot Zsigmondnak Ulmban tett látogatásából kiindulva 1430—1433 között készültnek véli; ezzel eltér a legújabb Multscher-monográfia (Manfred Tripps: Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427—1467. Weissenhorn 1969, 51, 163, 256—57) által megállapított 1427—1430-as évektől.

A szerző bemerészkedik még a genti oltáron „Christi Milites” névvel összefoglalt lovasszobrot alkotó személyek azonosításának dzsungelébe is. Ezzel kapcsolatban még mindig legjobb lesz Friedländer általa is idézett intő szavaihoz tartani magunkat („Die Porträtermittlungen sind aber nicht zu schlagender Schlüssigkeit gereift”), Zsigmond azonban valóban megnyugtatóan azonosítható. Helyesen figyelte meg Kéry az uralkodó arcát és kucsmáját a lünetta Zakariás profétáján is. Részletesen elemzi Zsigmond sienai tartózkodása alatt készült portréit, köztük a székesegyház Domenico di Bartolo rajza nyomán kivitelezett padló-sgraffitóját, melyben helyesen ismeri fel Ambrogio Lorenzetti távoli hatását; érdekesen mutat rá ezzel kapcsolatra az Opera del Duomo ezekben az években a firenzei fogantatású műalkotások iránti különleges hajlandóságára. Filarete bronzkapu-domborműveinek tárgyalásánál figyelemre méltó állapítást kockáztat meg a koronázási jelenetet nézők közül a leghátsóról, a már eddigi kutatás figyelmét is felkeltő „Zsigmond-kucsmás” figuráról. Arcvonásait vizsgálva a S. Sigismondo-i oltár faszobrához hasonlóan Ausztriai Albertet ismeri fel benne. Kétségtelenül jól illenek ez a dombormű elkészítésének idejéhez, hiszen akkor már a koronázás főszereplője halott, ám a jelenet aktualitása utódjának bevonásával bizonyos értelemben ki lenne terjesztve.

Külön fejezetet szentel Zsigmond pecséteinek; ennek bevezetőjében leszögezi, hogy ezeket még sohasem vizsgálták meg művészettörténeti szempontból. Végigolvasva megállapíthatjuk, hogy ez a hiány még most sincs bepótolva. A leírások alig mennek túl a pecséttanban szokásosokon, akkor is főként arra szorítkoznak, hasonlít-e az arc az ábrázolthoz vagy sem. Az 1433 után használatos császári pecsét reneszánsz jellegével kapcsolatos megállapítás mindenesetre túlzottnak látszik („... die gotischen Züge fehlen vollkommen”).

A posztumusz arcképekről szóló fejezet legjelentősebb darabja Dürernek a Heiltumskammer számára festett munkája és annak későbbi, jelenleg Zürichben őrzött változata. A kissé túl erősen sikerült orr — Kéry nem alaptalan vélekedése szerint — talán Zsigmond arcának az akkor uralkodó Miksához való közelítése révén jött létre. Azt is helyesen figyelte meg, hogy Burgkmair portré-rajza is mennyire hasonlít ehhez.

Indokolt annak feltételezése, hogy két hasonló, vagy akár egyetlen közös előképből merítettek, olyasféléből, mint amilyen a berni Városháza Regierungssaalját díszítette.

Az inkognitó-portrékat bemutató fejezetet a szokás XIV. századi cseh és francia elterjedésével és Zsigmondnak néhány csak forrásokban rátkmaradt ábrázolásának említésével kezdi. A Három királyok jellegzetes késő-középkori korona-viseletét a prágai udvari művészetből származtatja, és egy 1390 körül készült miniaturából vezeti le. Egy Zsigmond ismert kucsmájával ékes együttesüket mutatja be a Norfolk-triptychonon. Az után nyomozva, mi tette indokoltá szerepeltetését éppen ezen a házioltáron, sikerül meghatározni annak megrendelőjét, Johann von Bayern liège-i püspököt, aki igen jelentős hűbéradományt kapott az uralkodótól. (Igazan nem érdemi kérdés, de talán szóvá tehető, hogy a Van Eyck előtti németalföldi festészetnek ez a kulcsfontosságú darabja már 1958 óta nem Vierhoutenben, hanem Rotterdamban található.) Igen részletesen ismerteti Gentile da Fabriano Királyok imádása képét, sokkal részletesebben, mint egy Zsigmond-ikonográfiával foglalkozó könyvben szükséges lenne (rejtett arcképeknek a festőre vagy megrendelőre való utalását, a sólyomnak a jelenetben való véletlen vagy szándékos szerepeltetését vizsgálja, arab betűs feliratokat old fel, a művész stílusának sienai befolyásoltságát bizonyítja). Mindezt annak érdekében, hogy kimutassa, milyen tudatosan alkalmazta Gentile a legapróbb részleteket is, milyen határozottan Zsigmondra utal hát a szőrmesapka fölé húzott korona, amely a térdeplő öreg király mellett a földön látható. Stefan Lochner kölni Királyok imádásához a művész még két miniaturáját csatolja, ezeken az uralkodó az öszövétségi Dávidként látható; a Dávid-ábrázolásokban ezt a típust egészen a XV. század végéig nyomon tudja kísérni. Zsigmondnak a passió római századosaként való megjelenései közül főként korai németalföldi művészethez tartozókat, elsősorban a Van Eyck-körbe illőket gyűjtött össze; egyetlen kivételként a már említett déltiroli festő, a S. Sigismondo-i Mester tábláját fűzi hozzájuk. Az uralkodót némelykor Pilátusként is megfestették. Ezt a típust Kéry főleg a bambergi Kálvárialtáron szemlélteti, külön kitérve arra, hogy nem sértő-e, ha az eddigi megtisztelő szerepek után a passió inkább negatív érzelmeket kiváltó figurájaként látjuk viszont. Utolsóként azt mutatja be, hogy a Katalin-legenda Maxentius császárjaként is feltűnik: Masolino római freskóin kívül Bartolommeo de Grossi pármái sorozatát hozza fel példának.

A könyv függelékeként Zsigmond itineráriumát találjuk az 1410–1437 közötti években. Fontos kiegészítés ez, hiszen a művek elemzésénél mindig sarkalatos része

annak megvizsgálása, hogy a keletkezés általánosan elfogadott időpontjában az uralkodó járt-e azon a vidéken, és ilyen módon a művészek volt-e lehetősége arra, hogy modelljét a megörökítés előtt valóságban is szemügyre vegye. Ennek segítségével nem egyszer sikerült a főként stíluskritikai módszerekkel megállapított keletkezési dátumokat módosítani. Nem kis dolog ez olyan művek esetében, amelyeket a kutatás már eddig is igen alaposan megvizsgált (pl. a Norfolk-triptychont).

Az igazán nagyon alaposan megírt, számos új felfedezést tartalmazó és számos régebbit egy nagyszabású rendszer keretében magába olvasztó munka bizonyos problémákat megválaszolatlanul hagy. Vayer Lajos és Horváth Henrik könyveit ismeri, hivatkozik is rájuk. Mégis említés nélkül hagy nem egy olyan alkotást, amelyről ők hitelt érdemlően bebizonyították, hogy Zsigmondot — vagy legalábbis jellemző szőrmesapkáját — lehet látni rajta. Az újabb kutató természetesen nem köteles a régebbiek minden megállapítását magáévá tenni, de jó volna, ha megindokolná egyik-másik átvétele elől milyen indokkal zárkózik el. Amennyiben könyvének katalógus-formája hozta volna, hogy nemleges véleményét nem volt hol kifejtse, legalább az előszóban megmondhatta volna, hogy a hallgatás elutasítást jelent. Nyilván nem kell a tárgyalást a végtelenségig elnyújtania azzal, hogy minden létező portré-előfordulást megemlíti, hiszen az összes ábrázolást amúgy sem tudja összegyűjteni, a gondolatmenet alátámasztásához elég, ha kevesebb alkotást mutat csak be, amennyiben azok kellőképpen jellemzőek. Annyit azonban nem lett volna szabad említés nélkül hagyni, mint Kéry tette. Hiánylista közzétételére ez az ismertetés nem alkalmas hely, azt azonban leszögezhetjük, hogy — mondjuk — egy függelékben felsorolhatta volna legalább azokat az alkotásokat amelyek idetartozását már Horváth és Vayer felismerte.

Végezetül elismerést kell nyilvánítani a Schroll kiadónak, amiért az értékes tanulmány megjelentetését vállalta. A művészettörténészek által legtöbbször becsült hagyományait látjuk felelevenedni ebben a tényben. A fontos művészettörténeti kiadvány korszerű kontextusban látott napvilágot. Öröndöset az illusztrációk bősége: minden tárgyalt képet nyomban meg is tekinthet az olvasó. A szorosan vett kiadói munkák közül külön figyelmet érdemel a képek elrendezése. Az elég heterogén képanyagot változatosan, de az egységesség benyomását keltően helyezték el. Igen jól sikerült az is, ami általában a legnehezebb: a valóban összetartozó képeket tenni egymás mellé. A tördelés jól tudta a tartalomból adódó elrendezés elvét betartani, ezt sohasem kellett alárendelni formális szempontoknak.

Végh János

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

Э. ПОГАНЬ-БАЛАШ:	Об античном преображении фигуры святого Юрия скульпторов Мартона и Дёрдя Коложвари	1
Э. ПОГАНЬ-БАЛАШ:	Ворота города Капуа. Об искусствоведческих истоках летописи Яноша Кюкюллеи	17
Л. ВАЙЕР:	Александрос и Корвинус	25
О. МЕЗЕИ:	Система обучения Всеобщей Венгерской Школы по Прикладному Искусству, и его истоки (1880—1944)	37

ИССЛЕДОВАНИЯ

Я. ГЁМЁРИ:	Шарошпатакская Богоматерь	56
Г. ЦЕННЕР-ВИЛХЕЛЬМБ:	Добавки к иконографии «молодого Ференца Ракоци II. и его жена»	62

ДОКУМЕНТАЦИЯ

Ш. ШОПРОНИ:	О деятельности Венгерского Археологического и Искусствоведческого Общества 1972—73 гг.	67
-------------	---	----

ВЕНГЕРСКОЕ ИСКУССТВО ЗА РУБЕЖОМ

Р. СИЙ:	Шандор Бенцеди	67
П. М. КИШШ:	Юлия Ференци	71
Ф. ГАЛАМБОШ:	Габор Петерди	73

ОБЗОР КНИГ

О. М. Хейл: М. Каган: Начала эстетики. 1974. Издательство «Художественного Фонда», Будапешт.	77
Я. БЕГХ: Bertalan Kéry: Kaiser Sigismund, Schroll Verlag, München—Wien 1972.	78

TABLES DES MATIÈRES

ÉTUDES

POGÁNY-BALÁS, EDIT:	Préfiguration antique de la sculpture Saint George de Márton et György Kolozsvár	1
POGÁNY-BALÁS, EDIT:	Porte de ville de Capua. De la source critique d'art des Chroniques de János Küküllei	17
VAYER, LAJOS:	Alexandros et Corvinus	25
MEZEL, OTTÓ:	Modèles et systèmes didactiques de l'École Nationale Royale d'Art Décoratif (1880—1944)	37

RECHERCHES

GÖMÖRI, JÁNOS:	La Vierge de Sárospatak	56
MME CENNER-WILHELM, GIZELLA:	Données à la iconographie du jeune Ferenc Rákóczi II et de sa femme	62

DOCUMENTATION

SOPRONI, SÁNDOR:	Fonctionnement de la Société Nationale Archéologique et de l'Histoire d'Art en 1972—73.....	67
------------------	---	----

LES ARTISTES HONGROIS AU MONDE ENTIER

SZIJ, REZSŐ:	Sándor Benczédi	67
M. KISS, PÁL:	Julia Ferenczy	71
GALAMBOS, FERENC:	Gábor Peterdi	73

REVUE DES LIVRES

M. Heil, Olga:	M. Kagan: Ismerkedés az esztétikával. Éditions de Képzőművészeti Alap Budapest 1974	77
Végh, János:	Bertalan Kéry: Kaiser Sigismund, Schroll Verlag, München—Wien 1972.	78

51302

390



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1975 • XXIV. ÉVF. 2. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1975

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

POGÁNY Ö. GÁBOR: Művészettörténelem, közművelődés 81

TANULMÁNYOK

CZAGÁNY ISTVÁN: A budavári volt Weixelgärtner ház sorsa, mint művészet-
szemléleti fejlődésünk fordulópontja 83

MURADIN JENŐ: Ferenczy Károlyné Fialka Olga 92

KONTHA SÁNDOR: Felszabadulási emlékművek Magyarországon 97

KUTATÁS

ZOLNAY LÁSZLÓ: A lebontott zólyomi paplak gótikus falkép-sorozatai 112

ADATTÁR

F. MIHÁLY IDA: Adatok Nagy Balogh János életrajzához 117

GREZSA FERENC: A hódmezővásárhelyi művészek majolika- és agyagipari telepe
Galyasi Miklós 1903—1974 122

MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

SZ. HALTENBERGER KINGA: Szabó Gyula (1908—1972) 135

ENTZ GÉZA: Gy. Szabó Béla 141

M. KISS PÁL: Incze István 145

M. KISS PÁL: Inczéné Sárkány Ilona 147

VITA

Kiss Ákos „Pannónia magyarországi területe építészetének
tagozatai és díszítőelemei” c. kandidátusi értekezéséről... 148

Kádár Zoltán opponensi véleménye 148

Zádor Mihály opponensi véleménye 149

Kiss Ákos válasza 151

KÖNYVSZEMLE

Bánpataki Vilma: Gombos Károly: Örményország. Corvina
Kiadó, Budapest 1972 154

Bánpataki Vilma: Fr. Abbate: Arte dell'India e dell'Indo-
nesia. Fabri Editori, Milano 1966 154

Török Gyöngyi: Répertoire d'art et d'archéologie. Tom.
VII. 1971. Paris, Edition Recherche Scientifique..... 155

Hazánk felszabadulásának harmincadik évfordulója, a Magyar Szocialista Munkáspárt XI. kongresszusa élénk politikai aktivitást váltott ki az ország lakosságából. A termelésben dolgozók nagyszámú felajánlással javították a gazdasági eredményeket, okos javaslatokkal, ötletes újításokkal járultak hozzá az ötéves terv befejező szakaszának sikeres teljesítéséhez. A kapitalista piac súlyosodó válságának hatását kivédeni egyre több célra-vezető módszer, takarékosági intézkedés terjed el a munkahelyeken és a fogyasztói szektorban, a javuló termelékenység és az ésszerű termékstruktúra biztosítani tudja a szocialista építés fejlődő hatékonyságát. A szocializmus alapjainak lerakását követően reális céllá vált a kizsákmányolásmentes társadalom mind magasabb és magasabb szintre emelése, s e cél elérése irányába — a nyugati világgal kapcsolatos külkereskedelemben mutatkozó nehézségek ellenére — sikerül következetesen előbbre jutnunk.

Általánossá vált az a felismerés, hogy fejlődésünk további ütemére most már a művelődésnek is fokozottabb befolyást kell gyakorolnia. Az ilyen vonatkozású irányelvek, dokumentumok, felmérések ez ideig se hiányoztak a közéleti tevékenység ösztönzői közül, a tudomány, az oktatásügy, a műbírálat, az irodalom dolgában tanulságos határozatok, programok, számvetések láttak napvilágot, melyek a változó helyzetben felmerülő tennivalók komolyságára, sürgősségére utaltak. Legutóbb egy esztendeje a MSZMP Központi Bizottsága határozatot hozott a közművelődés fejlesztésének feladatairól, s ebben nagyszabású szintézist ismerhetett meg a közvélemény mindazokról a lehetőségekről és elődázhatatlan köteleességekről, melyek az egyes kulturális területeken már tisztázódtak, de amelyeknek eleget tenni csak egy egységes koncepció elvei és gyakorlati útmutatásai segítségével van mód. A felszabadulás ünnepe, a párt kongresszusa különös nyomatékkal hangsúlyozta az általános és szakmai műveltség gyorsabb terjedésének időszerezését, azt a történelmi szükségszerűséget, mely a szocializmus magasabb fokán az újabb társadalmi sikerekhez nélkülözhetetlennek minősíti a gyarapodó tudás megszerzését.

A közművelődési párthatározat élesen veti fel a kérdést, hogy az ismeretterjesztők, a népnevelők miről tájékoztatják majd az ország lakosságát, a munkásokat, milyen az a művészet, irodalom, muzsika, színház, film, amelyik a szocialista tudat erősödését, gazdagodását segíti? A közelmúlt műkritikai, tömegkommunikációs tevékenysége — a növekvő igények mellett — nem mond-

ható kielégítőnek, információi nem hangsúlyozták eléggé a művészi érték eszmei forrásait, s csak ritkán szóltak a műalkotások pártosságáról. A párthatározat azt kívánja elérni, hogy minél többen legyenek olyanok, akik szocialista módon élnek, dolgoznak, gondolkodnak. A művelődés terjesztése csupán akkor mondható eredményesnek, hogy ha a gyarapodó tudásanyagban uralkodóvá válik a munkásosztály tudományos világnézete. Feltehető azonban a kérdés, hogy a mostanság leggyakrabban reklámozott képzőművészeti jelenségek alkalmasak-e a marxista észjárás terjesztésére, a haladó szemlélet kialakítására?

Az élenjáró szellemek már sokszor leszögezték, hogy korszerű műveltség nem állhat össze válogatás nélkül összehalmozott adatokból, a valóság forradalmi átalakulásának tendenciáitól független és összefüggéstelen kulturális egyvelegből. Igényes értékrend csak akkor érvényesül a módszeresen megszerzett ismeretekben, ha a természet és a társadalom fejlődésének törvényszerűségei szerint épül fel kinek-kinek a világképe. A közművelődési aktivitásnak tehát nem mindegy, milyen tartalommal közvetíti a tudnivalókat. A munkás, paraszt, értelmiségi nem attól lesz művelt, ha megismeri a polgári hanyatlás termékeit, senki se nevelhető progresszívvá morbid, dekadens megnyilatkozások dicsérgetésével, a jelen műalkotásai közül a burzsoázia felfogását tükröző képek, szobrok, szerkezetek agresszív népszerűsítésével. Az ismeretterjesztésből — mindenekelőtt — kikapcsolandó a szakmai fölényeskedés, a sznobok kioktató, fennhéjázó tudálékossága, mert hiszen a népművelés elemi módszereit még csak meg se értette az, aki nem az élet, a munka tapasztalataihoz kapcsolja a különböző tudnivalókat. A közművelődési tevékenység nem lehet csupán alkalmi vendégszereplés a munkások körében, a gyárakban, gazdaságokban, de céltudatos, jól tervezett és megszervezett munkálkodásnak kell lennie, a nép érdekeit kell szolgálnia.

Az információcsere gyorsasága, a különböző társadalmi rendszerű államok békés egymás mellett élése — tudjuk — távolról se jelenthet behódolást a maradi ideológiák előtt. Éppen ezért nagyon is kritikus szemmel kell fogadni a polgári divatáramlatok hazai megjelenését, ajánlatos különbséget tenni a külföldről jövő vagy a belföldön keletkezett újabb és újabb törekvések, formai-tartalmi kísérletek között éppen eszmei jelentésük, kifejezett mondanivalóik jellege szerint.

A szocialista közművelődés hathatósan nem érvényesíthető a művészetekre vonatkozó pártos állásfoglalás nélkül. Jó lenne előrelépni néhány alapvető követke-

tetés levonásában a képzőművészet különböző ágazataira vonatkozóan. Így nem szabad beletörődni abba, hogy bizonyos teoretikusok a modernséget kisajátítsák az idejétmúlt formalizmusok számára. Egyértelművé kellene már tenni, hogy modern az, ami szocialista.

Hasonlóképpen a felvilágosításnak arra is ki kell terjednie, hogy az a kvalitásos mű, amelyik magán viseli a társadalmi igazságért folyó küzdelem nyomait, megfelel egy tisztultabb erkölcsi felfogásnak, feltárja a harmonikus emberi együttélés lehetőségeit.

Szokás manapság a képzőművészetek társadalmi szerepét a vizuális kultúra terjesztésére korlátozni az

ízlésnevelés céljából. Az az ízlésre is érvényes, ami a műveltségre, a művészi minőségre. Egyetlen szocializmust építő ember se lesz attól ízléses, ha a polgárság eszményei szerint rendezi be életét, azt tartja szépnek, jónak, etikusnak, ami a kizsákmányolóknak tetszik.

Ahhoz, hogy a képzőművészeti közművelődés szocialista tartalommal teljék meg, közvetítőinek el kell határolniuk magukat a burzsoá elméletek befolyásától, fel kell szabadítaniuk magukat a kozmopolita fétisek, neoanarchista eszmeáramlatok szuggesztíója alól.

P. Ö. G.

A BUDAVÁRI VOLT WEIXELGÄRTNER HÁZ SORSA, MINT MŰVÉSZETSZEMLÉLETI FEJLŐDÉSÜNK FORDULÓPONTJA

Nemrégiben módunk nyílt a Művészettörténeti Értesítő[1] hasábjain bemutatni egy olyan épülethelyre-állítást, amely az újjáépítés első időszakában — amikor nemzetünk hagyománytisztelete még ösztönösen vissza akarta állítani a budai Vár történelmi karakterét nélkülözhetetlen műemlékeivel — időtállóan és helyesnek bizonyult. Ennek folytatásaként most bemutatunk egy másik példát, amely nyolc évvel később — amikor műemlékvédelmünk és művészetszemléleti felfogásunk már új utakat keresett — vitatható, de a mai napig is teljesen el nem fogadott eredményeket hozott.

Ebben az esetben is indokolt lett volna a fényképek — vagy legalábbis eredeti tervek alapján való helyreállítás — ami az első időszakban jónak bizonyult —, de itt már korszerű homlokzatképzés történt. Pedig az Országház utca 6. számú romépület helyzete és pusztultsági foka csaknem azonos volt a Bécsikapu tér 7. számú házával. Nyilvánvaló tehát, hogy nem objektív, hanem szubjektív szempontok — kétes értékű szemlélet-változás — döntöttek a művészeti emlék modernizálása mellett, hiszen a fotó alapján készült rekonstrukciót még jóval később is sikerrel alkalmazták például a Dísz tér 14. számú épület esetében, 1959 után.

Már 1956-ban felhívtuk az illetékesek figyelmét[2] arra, hogy a volt Weixelgärtner ház „rekonstrukció útján történő helyreállítása . . . elengedhetetlenül szükséges . . . mert olyan műemléki környezetben, építészettörténeti szempontból komplett utcaképi egységben áll, amelyben a homlokzatát semmiféle újonnan tervezett architektúra nem helyettesíthetné megfelelő módon.” Felhívásunk azonban végül nem talált meghallgatásra — bár kezdetben indokoltan foglalkoztak[3] az épület rekonstrukciójával —, ami művészettörténeti szempontból esztétikai veszteségeket eredményezett. A bevált első eljárástól eltérő „neológus” módszer helyességének, vagy helytelen voltának mérlegeléséhez azonban mindenekelőtt ismerkedjünk meg az épülettel. Röviden fussuk át a műemléki feltárások eredményeit, lássuk a ház építéstörténetét, vegyük szemügyre értékeit.

Az I. ker., Országház utca 6. számú épület 1686 előtti állapotáról írásos adat ez idő szerint nem ismeretes. Bár kétségtelen, hogy helyén már a XIV. században ház állott, középkori tulajdonosait mégsem ismerjük. Csupán azt tudjuk róla, hogy a Rudolf Rabatta császári főhadbíztos tábornok hagyatékában fennmaradt Joseph de Haüy-féle helyszínrajz[4] tanúsága szerint, 1687-ben a 125-ös régi házszámot viselte és e helyszínrajzhoz tartozó telekméretkimutatás[5] alapján utcai homlokzat-hossza 53 peds volt, azaz kb. 17 méter — ami a mai 17,51 méterrel gyakorlatilag megegyezik. Az 1686 utáni első telekkönyv, az 1696-ból származó „Zaiger”[6] szerint az épület a 106-os sorszámmal viselte, első tulajdonosa pedig Halsch Gáspár nyergesmester volt, aki kamarai adomány folytán jutott hozzá.[7]

Bizonyos, hogy a ház újjáépítése az ő nevéhez fűződik.[8] A későbbiek során a sorszáma többször megváltozott. Ennek során 1786—1794 között a 97-es, 1870—1873 között a 90-es házszámot viselte, utolsó helyrajzi száma 6664 volt. 1822-ben Weixelgärtner Mihály építómester átépítette a házat Verderber Mátyás csokoládékészítő

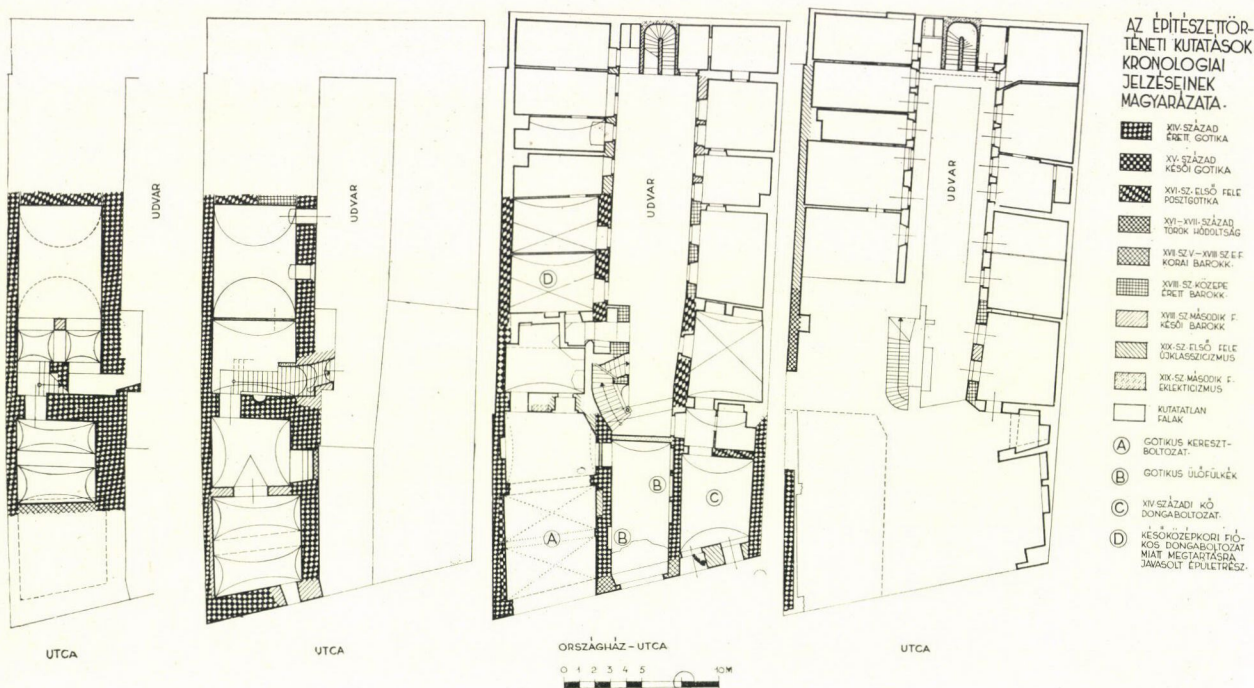
számára, aki nem sokkal azelőtt a „Ruszwurm cukrászda” elődjének tulajdonosa volt.[9] Második emeletet építtetett rá és ekkor készült a legutóbbi, neoklasszikus homlokzata is.[10] Budavára 1944—1945. évi ostroma alatt súlyos sérüléseket szenvedett, utcai traktusa és homlokzata majdnem teljesen elpusztult. Ezt követően maradványai közül 1949 után elszállították értékes későreneszansz kapukeretét, majd 1956-ban összes falaira kiterjedő műemléki kutatást végeztek rajta. Ennek alapján készültek el rekonstrukciós helyreállítási tervei is.[11]

Helyreállításának megkezdése helyett azonban 1957—1958 folyamán vita alakult ki az addig kitűnő eredményeket nyújtó, fotórekonstrukciós „lengyel műemlék-helyreállítási módszer” helyességéről az épülettel kapcsolatban is — ami az értékőrző visszaállítás helyett ártérvezéshez vezetett. A BUVÁTI tervei alapján[12] azután 1965—1966-ban modern homlokzat készült a neoklasszikus architektúra helyére[13] és a ház is átalakításon ment keresztül. Ennek helyességét vagy helytelen voltát azonban csak akkor tudjuk megítélni, ha előzetesen megismerkedünk a műemlék építéstörténetével. Lássuk tehát mindenekelőtt a kutatási eredményeket.

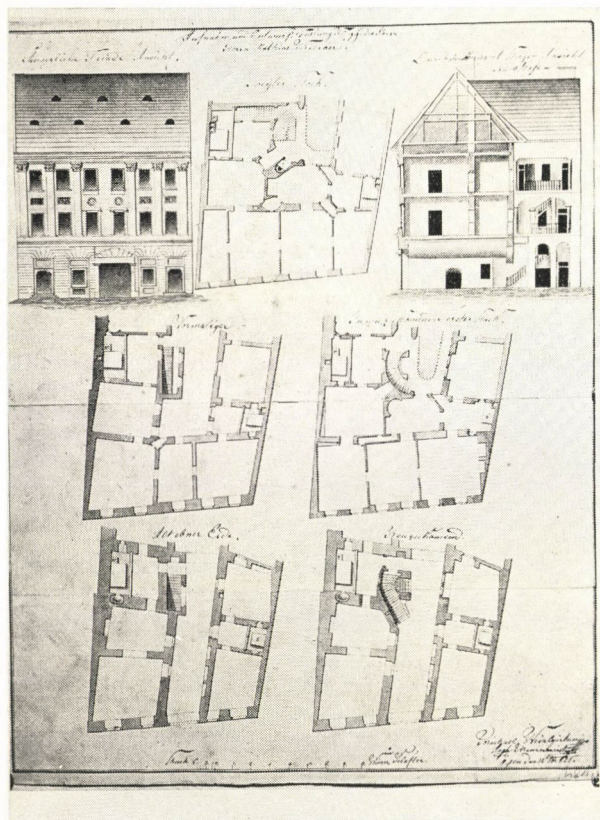
A helyszíni feltárások során megállapítást nyert, hogy a mai épület egy utcavonalon álló középkori lakóházból és két ehhez csatlakozó újkori, udvari szárnyból, valamint ezeknek a nyugati telekhatár mentén történt összeépítéséből keletkezett. A folyamatosan egymáshoz épített épületszárnyak évszázadok alatt az udvar teljes körülépítéséhez vezettek. A gótikus lakóház, középtengelyében álló kapualjból, valamint ennek déli és északi oldalán fekvő egy-egy szobából állott eredetileg. Később, a XVI. században az alaprajz „U” alakúra módosult a két udvari szárny felépítése folytán. Ezek a szárnyak azonban annak idején csak az udvarnak a fele mélységéig nyúltak; meghosszabbításukra csupán a XVIII. század második felében került sor, az udvar körülépítése pedig már a XIX. században fejeződött be.

Az épület déli szárnya alatt monumentális, kettős középkori pince fekszik, amelynek körítőfalai a XIV. századból származnak. Eredetileg nagy magasságú pincermei lehettek, amelyeket csak a XVIII. század második felében beépített, copf stílusú csehboltozatos födémekkel osztottak kétszintűre. A szokatlan nagyságú pince arra mutat, hogy felette már a XIV. században is jelentős gótikus palota állhatott. Sajnos, ennek csak a földszintje maradt meg, az emelete teljesen elpusztult.

A földszinten, a kapualjtól északra, az északi telekhatár mentén fekvő helyiség kő dongaboltozata szintén a XIV. századból származik[14] a kapualj üldőfülkés oldal-falaival együtt. Ugyanígy XIV. századi a kapualjtól délre fekvő, elpusztult keresztboltozatos szoba déli határfala is a benne levő vak kővekkel. Ezek az éleszedéses kőívek eredeti rendeltetésük szerint falfülkék teherelhárító ívei voltak. Csak a XV. században alakították át őket vakívekké, amikor a fülkét befalazták. Valószínűleg azért történt ez a befalazás, hogy az ívek teherhordó képességét növeljék vele — a kőhevederekre ugyanis a XV. században keresztboltozatot építettek. Ennek helyén a XIV. században valószínűleg könnyű famennyezet lehetett — amikor a falfülkék még nyitva voltak. Fel-



1. Az építészettörténeti kutatások összesítő alaprajzai: alsó és felső pince, földszint, I. emelet; kortörténeti jelölések magyarázatával. M. = 1 : 100.



tehetően a nehezebb téglakeresztboltozat felépítése tette szükségessé a fülkék befalazását — ami egyben a kövek tömör aláfalazását is biztosította.

A helyiség északi falában csak a XV. századi, kétmezős, csúcsíves keresztboltozat homlokívei maradtak meg; a XIV. századi födém megoldásból itt semmi sem volt látható. A kapualj északi falában három, félköríves záradéku, éleszedékes ülőfülke maradt meg majdnem teljes épségben. Az ívköveiről pilléreire átfutó élszedésnek megállítása alul, homloksíkra metsződő 60°-os síkháromszöggel történik, ami jellegzetes XIV. századi sajátosság. [15] A déli falban ma csak egy ugyanilyen záródású sedile látható, de bizonyos, hogy eredetileg itt is a túloldallal azonos, háromfülkés sor volt. A hiányzó két ülőfülke helyén ugyanis XIX. századi téglafalazat bizonyítja az átépítést, amelynek ez a sedilesor áldozatul esett. A kapualj boltozata XV. századi tégladonga — XIV. századi kővállakon — XVIII. századi pótlásokkal.

Az utcai traktus három helyiségén kívül későközépkori dongaboltozata volt a déli, keresztboltozatos szoba mögötti, nyugati szobának is. Mivel ennek a dongának tengelye az utcavonallal párhuzamos volt, azért valószínű, hogy ez a boltozat a XVI. század első feléből származott. Az ilyen irányú boltozatok építése tudniillik a budai Várnegyedben a XVI. századi építőtevékenységre jellemző. [16] Ugyancsak XVI—XVII. századi ikerfülkös dongaboltozat fedte az udvari, középkori szárnyak egy-egy további nyugati helyiségét is.

Az udvari körítőfalak közül a déli és az északi homlokzatok keleti felének struktúrája és nyugati sarok-

2. Weixelgärtner Mihály Verderber Máttyás részére készült 1822. évi átalakítási terve. Fővárosi Levéltár: Miscellanea nova. Budai tervek. 323. sz. Baucommissions Protokoll. No. 362. (Bazilika teravraktár)



3. Az épület utcai homlokzata, 1944 előtti állapot reneszánsz kapukerettel és két üzletajtóval. Épült az 1822. évi terv alapján

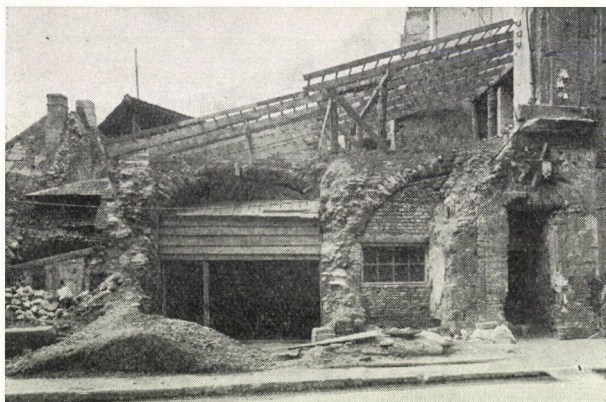
armírozásaik szintén XVI—XVII. századi képet mutatnak. A kettő közül az északi fal volt a korábbi. Ennek az oldálnak a boltozata is inkább XVI. századnak látszott, mint a déli, amely inkább a XVII. századból származott. Lehetséges, hogy ikerfiókos dongaboltozata már a XVIII. század elejéről való, korabarokk födém volt, amely közvetlenül 1686 után épülhetett.

Az elmondottakból pontosan körvonalazható volt a gótikus épület hajdani kiterjedése és folyamatos fejlődése. A XIV. század második felében keletkezett, első alaprajza „L” alakú volt, aminek kontúrját az udvari pincealapfalak mutatták. Az utcai traktus külső három helyisége ekkor már fennállott — a kapualj és az északi szoba dongaboltozatos —, a déli helyiség valószínűleg famennyezetes formában. A déli udvari szárnynak ezzel egykorú beépítése nem volt megismerhető, mert az itteni, későközépkori maradványok XVI—XVII. századi átépítésből állottak fenn.

Ez a gótikus ház a XV. század folyamán esett át az első alakításra, amikor a déli szélső szoba keresztboltozata épült. A második átépítés a XVI. század első felében történt, amikor a keresztboltozatos szoba mögötti, nyugati helyiség utcavonallal párhuzamos tengelyű dongaboltozatot kapott. Így szervesen fejlődött „U” alakúvá az alaprajza — a két udvari toldalékszárny révén —, amelyben a belső, földszinti szobákat ikerfiókos dongaboltozatok fedték. A középkori, emeleti beépítés teljesen elpusztult, ennek kiterjedése is ismeretlen maradt számunkra. A török hódoltság ideje alatt épületünkön nem volt komolyabb átalakítás.



4. Az épület későreneszánsz-korabarokk kapukerete 1944 előtt. Elhelyezték 1696—1700 között; rajta 1686-os évszám



5. Az épület utcai homlokzatának, utcai traktusának és földszinti boltozatsorának maradványai. 1952. évi állapot

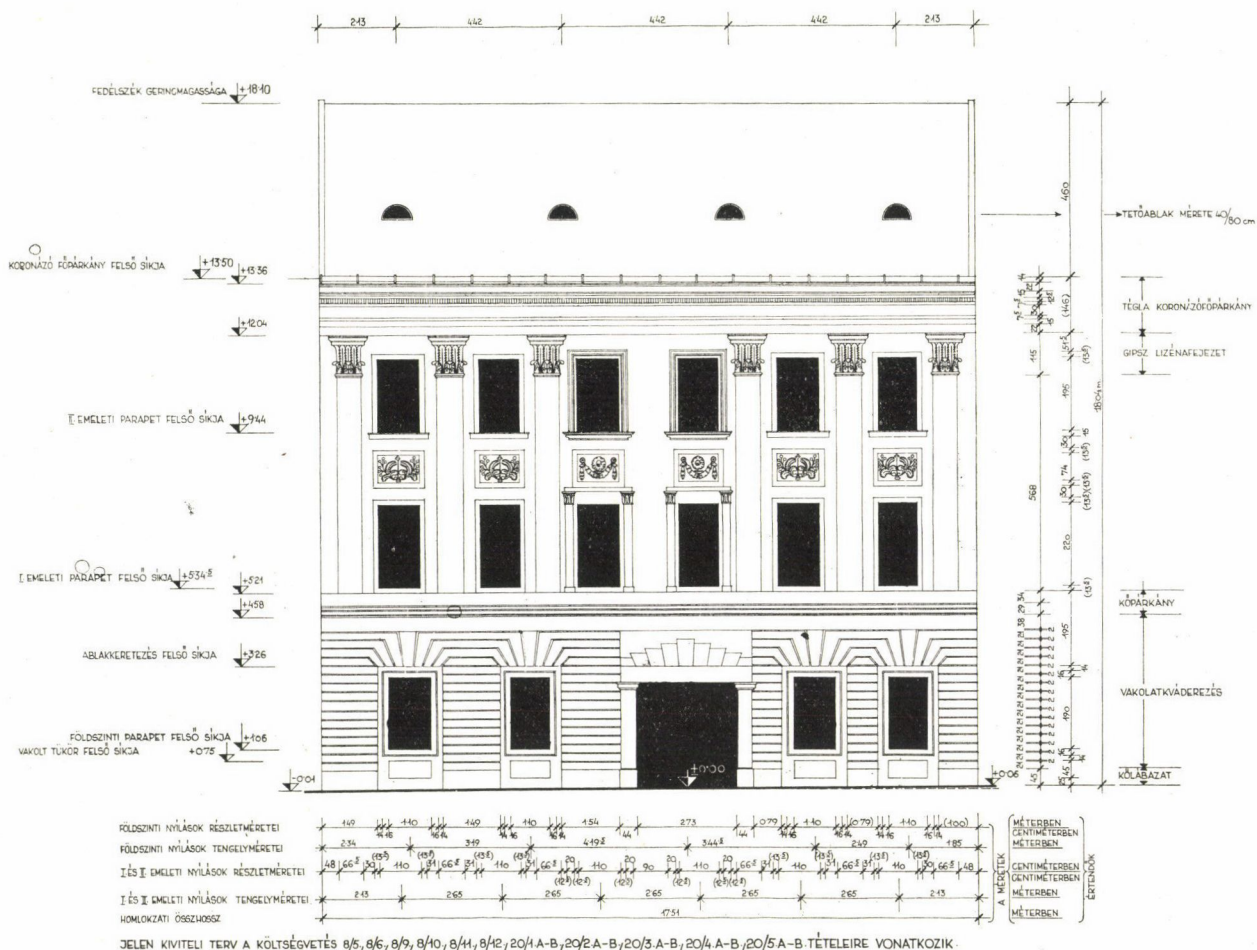
Annál jelentősebb volt Budavára 1686. évi visszafoglalása után az újjáépítés, amely gyakorlatilag csak 1696 után indult meg. Annak ellenére, hogy az újjáépítésből fennmaradt gazdag faragású, későreneszánsz kapukeretkövön az 1686-os évszám volt olvasható, a munka mégis csak 1696 után indult meg, mert az ez évi telekkönyvi összeírás még romosnak mondja az épületet [17]. Nem gondolhatunk másra, csak arra, hogy bár e kapukeretköz felépítésére csak 1696—1700 táján került sor, a tulajdonos mégis azt az 1686-os évszámot vésette

rá a monogramjával együtt, amelytől tulajdonjogát származította. Ezt a magyarázatot mindenesetre alátámasztja az a tény, hogy az új birtokos közvetlenül a visszafoglalás után kapta meg az ingatlant és a kapukeretkő a helyszínen olyan fülkefalban állott, amely anyaga alapján ítélve 1686–1723 között keletkezett.

Továbbra is megoldatlan maradt azonban a kapuzáradék stílusmorfológiai kérdése. A záradékkövön látható akantuszindás lelvéldíszítés formafelfogása ugyanis erősen későgótikus ízü volt. Nem is csodálkozhatunk azon, hogy Arányi Lósteiner Lajos 1877-ben „Ékes faragványú és Istvánffy-korabeli kora renaissance-féle kapuzat”-nak nevezte.[18] Ez a helyszíni megfigyelésen alapuló megállapítás azért érdemel figyelmet, mert annak idején tisztán láthatta a kapuzáradéokra vésett 1686-os évszámot. A barokk-kori dátum ellenére, stíluskritikái alapon mégis „kora renaissance” stílusúnak minősítette e kapuzatot.

Ha levéltári kutatások híján nem is látta olyan tisztán e kapu keletkezésének kérdését, mint korunk, azért már ő is észrevette, hogy az 1686-os évszám nem fedi a kapu keletkezésének stíluskorát. Ezért nem hitt az évszámnak csak a formatani alapon való származtatásnak. Így stílusjegyek alapján ítéelve csaknem két évszázaddal korábbra datálta a kaput. Az is tisztán látszik — még fényképről is —, hogy a kapukeret pikkelyes díszítésű függőleges keretszárai formatanilag különböznek a záradék akantuszornamentikájától. Plasztikájuk kiülése is más, mint az indaké.

A vállvonalnál homloksíkra merőlegesen kiugró két konzolpárkány is látszik. Ez nyilván valami homloksík elé ugró motívum hordására készült, egyébként a sík-



6. Az épület műemléki homlokzatának helyreállítására vonatkozóan készült kiviteli ter. Weixelgärtner Mihály
1822. évi eredeti terve alapján

ban tartott záradékkő alatti alkalmazásuk céltalan lett volna. E megfigyelések azután még azt a kombinációt is lehetővé teszik, hogy a záradékkövet 1686-ban a romok közt a helyszínen találták. Csupán a monogramos mezőjét faragták át — amit az ezt keretező vérszegényebb ornamentalszorosíthatóvé is tudna tenni — és új, korabarokk stílusú keretszarakra állították. Bárhogyan is volt, bizonyos, hogy a kapukerethek ezen a helyen történt összeállítása 1696—1723 között ment végbe és a „H. G.” monogram alapján Halsch Gáspár nevéhez fűződött.

Az épület későbbi tulajdonosai között ugyanis nincs olyan, akinek neve H. G. betűvel kezdődne.^[19] Viszont tény az is, hogy e záradékkőnek a függőleges keretszarkától már zsúfoltsága miatt is elkülönülő akantuszornamentikája inkább nevezhető korareneszánsz, mint korabarokk stílusúnak. Nincs kizárva tehát, hogy az egész keret illetően összeállítása másodlagos anastylosis eredménye volt annak idején.

Ezen túlmenően csupán annyit mondhatunk még a korabarokk újjáépítésről, hogy az a középkori „U” alaprajz területére korlátozódott. Mivel 1944—45-ben éppen ezek a részek pusztultak el az utcai traktusban^[20], azért csak az bizonyos, hogy a mai pincejáró ebben az időszakban létesült. A barokk építés második periódusában — a század közepe körül — készült az északi udvari szárny toldása a déli, udvari szárny középkori határvonaláig, legalább egy emelet magassággal. Mindkét udvari szárny kiépítése a nyugati telekhatárig a XVIII. század második felében történt. Ugyanekkor épültek a pince közbeiktatott, csehboltozatos földemei is, amelyek a magas középkori pincét két szintre osztották.

Bizonyos, hogy ebben az időben már létezett a végigfutó, udvari függőfolyosó, amelyet szima-profilos kőkonzolok hordtak. Rajta későbarokk szalagvaspántos pálcárcs futott körbe, a pánt két vége felfelé és lefelé hajlított, stilizált levélben végződött. Ugyancsak barokk stílusúak voltak a mellvédrács felső, hullámívesen tagolt falkötővasai is.

Ezt követően csak 1822 után történt jelentős átalakítás, amely Weixelgärtner Mihály nevéhez fűződött. Ekkor épült át az utcai traktus kétemeletessé és ekkor nyerte az utcai neoklasszikus homlokzat az 1944-ig fennállott, keverék formáját. Megszületett az udvar délkeleti sarkában az oszlopos, speciális lépcsőfeljáró karfát helyettesítő, fektetett barokk ablakapácarácsával — amely a budai Várnegyed egyetlen ilyen koraromantikus emléke. Ez a gótikus szárnyhoz hozzáépített lépcsőház a kapualj udvari végénél indul egy olyan karral, amely az udvar felé hármasszárnyalással van áttörve. Induló lépcsőfokánál nyolcszög-alaprajzú kőoszlop hordja a boltozat hevederívét.

A homlokzat átalakítása során a Weixelgärtner által tervezett, vízszintes gerendával záródó új, neoklasszikus kapu nem készült el, sem a földszinti vakolatkváderezés.



7. A déli szélső szoba déli falának középkori vakvei. Készültek a XIV. században; befalazásuk XV. századi



8. A déli szélső szoba XV. századi keresztboltozatának maradványai az északi oldalfalban



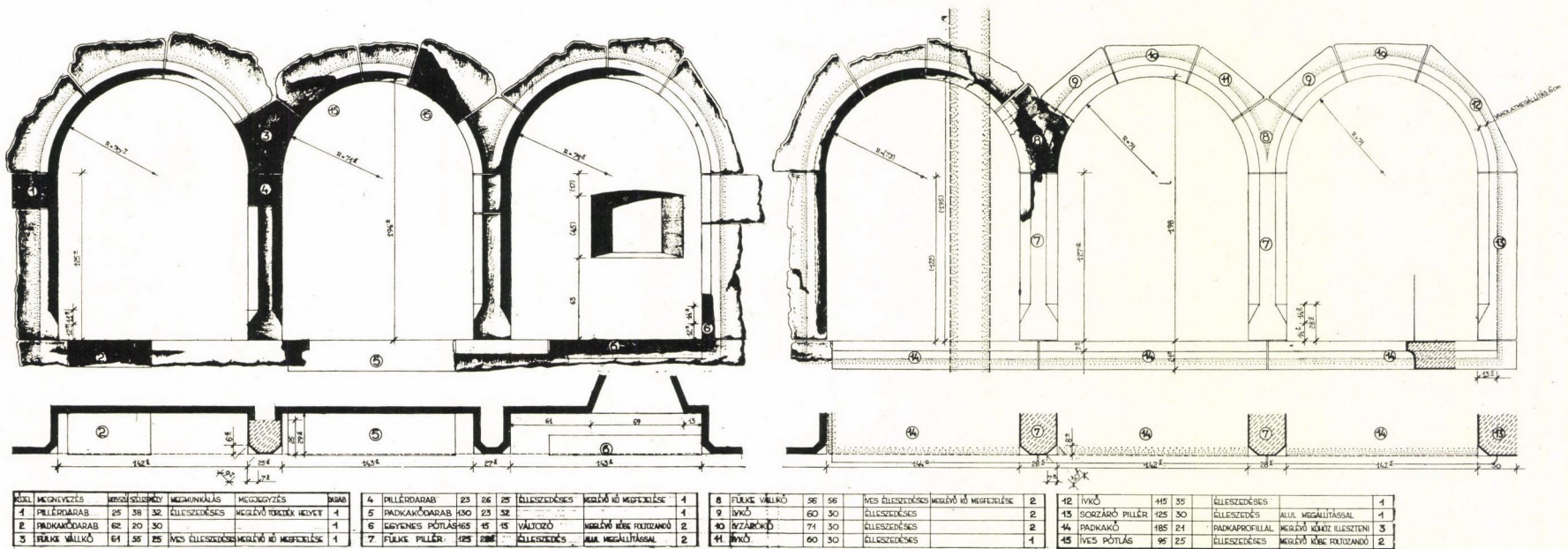
9. A kapualj északi falának XIV. századi, gótikus ülőfülkesora 1952-ben.

Megmaradt a korai barokk kapukeret és megépült a két üzlet tervezett négy nyílása vakolatarchitektúra nélkül. Az összhatásában koraromantika felé hajló, hat ablaktengelyes, neoklasszikus főhomlokzatot felülről három főtagozatos, fogrovatsorral díszített, erős kiülésű koronázó főpárkány zárta le. Alján szintén három főtagozatos, földszint feletti választópárkány húzódott. Gazdagban tagolt emeleti architektúráját mindkét emeletet összefogó, sásleveses fejezetű, de a nyakgyűrűk felett akantuszlevéllel is díszített, korinthuszi falpillérek osztották négy egyenlően keskeny és egy kétszer olyan széles, középső falmezőre.

Az első és második emeleten mélyített, sima vakolatkeretezésű ablakok nyíltak. Közöttük fekvő téglalap alakú tükrökben hat ornamentális dombormű volt elhelyezve. Ezek közül a két középsőben gazdag plasztikájú koszorút fogott körbe alulról egy-egy rózsaszálalakú gombokra függesztett levélfüzér-feszton. A négy szélsőben egy-egy kissé népies ízű, gazdag pálmá- és tölgyfalombdíszítés domborműve foglalt helyet. Az első emelet két középső ablakát akantuszleveses fejezetű, keskeny törpeaedikula falpillérei fogták közre, amelyek sima gerendatagozatot hordtak.

A földszint közepén a kosárirés záradékú, reneszánsz kapu állott, amely az íve fölött a nyolcszög három oldalával záródott. A földszinti részen, a kapu két oldalán egy-egy keretezetlen üzletajtó és üzletablak nyílt. Mindennek kialakítását követően a XIX. század második felében jelentéktelenebb építés folyt még az udvarban, amikor a nyugati telekhatár mentén megépült az összekötőszárny és benne egy melléklépcsőház.

MÉRETEK A HELYSZÍNEN ELLENŐRİZENDŐK! AZ ÚJ KÖVEK A HELYSZÍNEN KINAGYOLVA ELHELYEZENDŐK ÉS A TERVEZŐ UTASÍTÁSAI SZERINT DOLGOZANDÓK ÖSSZE A MEGLÉVŐ MŰEMLEKI MARADVÁNYOKKAL! JELEN KÖFARAGÓ MUNKARAJZ A KÖLTSÉGVETÉS 0/23.TÉTEL 1-15. JELZÉSÉRE VONATKOZIK.



A 2-15. TÍPUSÚ MŰEMLEKI MARADVÁNYOK FÜLKEDARABOK MŰVÉSI MÉRLETŰ A JÁRÓSZÍV BONTÁSOK BEFEJEZÉSE UTÁN A TERVEZŐ ÁLLAPITJA MEG A KÖVEKET CSAK EZUTÁN SZABAD KIFARAGNI!

10. A kapualj mindkét oldali ülőfülkesorának helyreállítási terve

Az így kialakult épület Budavára 1944. évi ostromáig lényeges változás nélkül maradt fenn. Az ostrom alatt mintegy 50%-ban elpusztult; utcai traktusa rombadólt, itt csupán földszinti, középkori falai és boltozatai maradtak meg. Az udvari szárnyak keleti fele az I. emeleten szintén megsemmisült. Az 1956. évi tervezés ugyan műemléki helyreállítását vette tervbe, [21] az 1965–1966. évi átépítés azonban ennek szempontjait figyelmen kívül hagyva gyökeresen átformálta az addigi épületet.

A Weixelgärtner-féle főhomlokzat helyett modern nyerstégla homlokzat készült, földszinti sávján négy, az eredeti ablakokra emlékeztető kisméretű ablakkal. A kávéatlan új kapunyílásba jellegtelen vasrács került. Az első és második emeleti homlokzatsávot három-három, funkció szempontjából indokolatlan, teleüveg ablakajtóval bontották fel a minimális kiülési falpillérsávok között. Az egész nyerstégla felületet zöldre festették. A déli udvari szárny megmaradt nyugati fele lebontásra került, helye üresen maradt. Az utcai traktus kapualjától északra fennmaradt kő dongaboltozatát azonban — helyesen — megtartották.

A szintén lebontott északi udvari szárny helyére új, kétemeletes, nyerstégla homlokzatú épületszárny került sűrű, modern ablakosztással, az ablakok között vasbeton pillérekkel. A nyugati összekötő szárny helyén új, nyitott, vasbeton lépcsőház keletkezett. Az elbontott függőfolyosók hullámíves fejű, barokk kőkonzoljait — szám szerint hat darabot — a kapualj nyugati folytatásában megépült, emeleti pihenőtér vasbeton lemeze alá gyűjtötték össze, olyan helyre, ahol legutóbb már nem volt meg a függőfolyosó. A XVIII. századi vasrácskorlátok és falkötővasak eltűntek.



12. Az udvari északi és déli szárny maradványai 1956-ban, barokk vasrácskorlátokkal és falkötő vasakkal



11. Az udvar délkeleti sarkában levő kőoszlopos, barokk apácarács felhasználásával készült, romantikus stílusú lépcsőfeljáró

A déli udvari szárny keleti felének is csupán a homlokzati fala maradt meg a földszinti falegyen magasságáig; két barokk ablakkeretét befaltázták. Megmaradt a pincelejáró és a romantikus lépcsőfeljáró, valamint a kapualj téglá dongaboltozata és az ülőfülkéi — a déli oldalfalban kiegészítés nélkül. E minimalista műemlékvédelmi szemlélet azt eredményezte, hogy az új lakóház egésze elveszítette a műemléki karakterét. Az utcai főhomlokzat érényeként szokták emlegetni ugyan, hogy semlegessége folytán nem emelkedik ki a környezetéből — de szerény építészeti mondanivalója az utcakép egészében esztétikai veszteséget eredményezett a rekonstruálható neoklasszikus architektúrához viszonyítva.

E modern lakóház kétségtelenül korszerűbb lett a XIX. századi épületnél. Elveszett azonban az utcakép megbontatlan stílusegysége, egy jellegzetes, kismesteri alkotás homlokzatának képzőművészeti értéke és egy különleges, feudalizmus-kori térkapcsolási rendszer érdekes élménye. A történetekhez csupán még egy gondolatot csatolunk. Az épület első, rekonstrukciós helyreállításának tervezése idején a 13/1949. sz. törvényerejű rendelet — a műemlékek védelmének törvénye — volt életben, amely V. fejezetének 18 § (1) pontjában a műemlék „változatlan állapotban való fenntartás”-át írta elő. A modernizálás idején viszont már az 1964./III. sz. új építéssügről szóló törvény, amely ilyen előírást nem tartalmazott. Fejlődésünk fordulata tehát törvényhozásunkban és műemlékvédelmünk terén egyformán jelentkezett.

Czagány István

1 Czagány István: A budavári Grigely ház műemléki helyreállításának művészettörténeti vonatkozásai. „Művészettörténeti Értesítő” 1974. (XXIII.) évfolyam 2. szám. 121–127. o. Bp. Akadémiai Kiadó.

2 Az 1956. február 15-én kelt tudományos dokumentációban az alábbiakkal világítottuk meg a helyreállítás módszerének szempontjait: „Nem lehet vitás, hogy az Országház utca 6. sz. műemléki épületromnak két fő értéke van, amiért érdemes helyreállítani. Az egyik a középkori épületrésze, nevezetesen ennek egyetlennek mondható, 'U' alakú alaprajza, az épségben maradt középkori boltozatokkal és faragott kő részletekkel együtt.

Az alaprajzi beépítés nemcsak azért egyedülálló városépítészeti és művelődéstörténeti érték, mert a hasonló budavári beépítések mind elpusztultak, hanem azért is, mert az egyenlő hosszúságú udvari szárnyakat sértetlen középkori boltozatok fedik. Ezeknek a helyreállítás során való fenntartása nem kerülne költségbe. Az 'U' alaprajz sértetlen, középkori térkapcsolási módja pedig pregnánsan mutatja egy gótikus lakóház alaprajzi terjeszkedését és szerves fejlődését a XIV. századtól a XVI. századig. E fejlődés maradványai ma is élő, használatban levő, boltozott helyiségek. Értékeiket csak növelik a faragottkő-maradványok, a déli szélső, keresztboltozatos szoba kövei — amelyek budavári viszonylatban szintén egyetlennek tekinthetők — és a kapualj ülfülkéi.

A másik fő érték az elpusztult neoklasszikus homlokzat, remekmű, reneszánsz-korabarrokk stílusú, faragott kapuveretével, amely országos viszonylatban egyedülálló érték.

A gótikus stílusú maradványok rekonstrukciós kiegészítésének helyességét sok épségben maradt budavári analógia igazolja. A kapualj déli falában elegendő számú reálregészeti leletanyag nélkül helyreállítandó, háromfülkés sedileos kiépítésének helyességét olyan iskolagótikus törvények igazolják, amelyeket az északi fal meglevő, hármass fülkesorán kívül az Uri utca 31., Uri utca 24., Szentháromság utca 7., Fortuna utca 5. sz. stb. épületek korban azonos ülfülkesorából szűrünk le. Innen tudtuk meg, hogy a XIV. század második feléből származó, félköríves záradékú ülfülkesorok háromfülkés voltak. Az Uri utca 31. sz. ház kapualjának tanúsága szerint volt olyan kocsibehajtó, amelynek mindkét falát egyforma, háromfülkés sedileos díszítette eredetileg. Ennek alapján a helyszínen található maradványok folytatódólagos kiépítésének helyessége a hiányos leletanyag ellenére is kellőképpen igazolt.

Ugyanígy analógiák támasztják alá az utcai traktus déli szélső szobája elpusztult keresztboltozatának helyreállítását is. A Tárnok utca 5. sz. épület kapualjától délre fekvő keresztboltozatos helyisége, a Fortuna utca 18. sz. ház déli, szélső keresztboltozatáról készült fényképfelvételek és az Uri utca 48. sz. épület déli, szélső szobájának keresztboltozata épületünk azonos boltozatrekonstrukciójának helyességét formatani szempontból alátámasztják. Ennek a keresztboltozatnak a visszaállítása azért fontos, hogy a gótikus 'U' alaprajz boltozatosarának épsége ismét helyreálljon. Ezt az elpusztult középkori boltozatot azért nem szabad modern födémrel helyettesíteni, mert ez esetben a szervesen fejlődött boltozati együttestől a legértékesebb láncsem kiesne.

Ezért nem menthető, a déli, középkori, udvari szárny meglevő boltozatának lebontása és az épületszárny megsemmisítése sem, mert amíg az egyik oldalon elpusztult gótikus keresztboltozatot állítanánk helyre — a középkori beépítés teljes boltozati épségének visszaállítása érdekében —, addig a másik oldalon a tervezés meglevő műemléki födém elbontásával csorbitaná azt a helyiségtömböt, amelynek teljes megtartása érdekében volt érdemes az előbbinek rekonstrukcióját megtervezni. Ezek után nem kell külön hangsúlyozni, hogy a műemléki épület első fő értéke lényegbevágó kárt szenvedne, mert a bontás következtében az egyetlen, budavári 'U' alaprajzú gótikus beépítés 'I' alakúra módosulna.”

3 A rekonstrukciós kiviteli terveket műemléki szempontból dr. Gerő László 1956. I. 23-án aláírásával látta el és hagyta jóvá. Ennek alapján 1957–1958-ban ifj. Kopeckzy Alajos az I. ker., HKI Műemlék csoportjának tagja állást foglalt az épület rekonstrukciós helyreállítás mellett — helyesen, mert még az 1960-ban megjelent műemlékjegyzék is műemlékjellegűnek nyilvánította az épületromot. Gólya József szerk.: Műemlékjegyzék. Budapest, 1960. 22. old. Ugyanígy Zakariás G. Sándor: Budapest. Magyarország művészeti emlékei. 3. Bp. 1961. 36. old.

4 Joseph de Haüy: Plan de la ville et chateau de Bude című helyszínrajza 1687-ből. Rudolf Rabatta császári főhadbiztos tábornok hagyatéka. Bécs, Hadilevéltár (azelőtt K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv) Hung. Fasc. 73/II. No. 25. 1687. Jänner, Ofen. Átrajzolt másolata megjelent Károlyi Árpád: Buda és Pest visszavívása 1686-ban (Budapest, 1886); átdolgozott másolata pedig ezen mű új kiadásában. Károlyi–Wellmann i. m. (Budapest, 1936)

5 A térképhez tartozó telekméretkimutatás: Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Ungarn Fasc. 427. Konv. E. Folio 129–130. Ielt. sz. Két lap negy oldalán 388 telekméret. Fotókópiaja: Budapesti Történeti Múzeum Középkori Osztályán (Vármúzeum).

6 Greischer Mátyás: „Zaiger über die Vöstung und Wasser Statt 1696.” Budapest, Fővárosi Levéltár (volt I. sz. Állami

Közlévtár) Központi Tanácsháza: V. ker., Városház utca 9–11. sz.

7 Vass Klára: Buda német utcanevei. A Vár és Újlak utcanevei. 1696–1872. Budapest, 1929. Pfeiffer Ferdinand kiadása. 104. o. Telekméretei ebben az időben a következők voltak: utcai homlokzata: 9,1 öl, hátsó hossza: 9,2 öl, jobb oldali telekmélysége: 18,4 öl, bal oldali telekmélysége: 18,4 öl, illetve láb. „... hat noch zimlich alts gemeinr gwölber und Keller, Caspar Halsch burgl. Sadler.” A sadler szó valószínűleg a sattler kifejezés helyi, elsvábozott formája, ami nyergest jelent. Ez esetben a személy Halsch Sebestyén nyergesmesterrel lenne azonos.

8 Horler Miklós–Pogány Frigyes: Budapest műemlékei. I. kötet Bp. 1955. Akadémiai Kiadó. 392. o. Magyarország műemléki topográfiája. IV.

9 Telekszámok a következő két térkép alapján: „Situations Plan der Festung Ofen. K. u. K. Landesbau Director für Ungarn.” Budapest, Központi Tanácsháza: Fővárosi Levéltár (volt I. sz. Állami Közlévtár) V. ker., Városház utca 9–11. sz. B. II/42. jelzet 90. sz. az 1786–1794 közötti időből. Ezt a térképet Nagy Lajos az 1785–1789 közötti időre datálja. Nagy Lajos: A budai Vár topográfiája a XVII. század végén. Tanulmányok Budapest Múltjából. XVIII. köt. Bp. 1971. 85. o. „Buda szab. kir. főváros egész határának másolati térképe... Készült Marek János felügyelete alatt. 1873.” Bp. Föv. Lvt.: Vár, B 14/15 és B 15/22. sz. szelvények.

10 Hazai József emléktáblája a Ruszwurm-cukrászdában. Eszerint Verderber Mátyás 1785–1800 között volt a cukrászda tulajdonosa. Vö.: Horler–Pogány a 8. sz. jegyz. i. m. 392. o. Az átépítésre vonatkozóan lásd: Fővárosi Levéltár (volt I. sz. Állami Közlévtár) Miscellanea nova. Budai tervek: 323. sz. 1822. Baucommissions Protokoll. No. 362. — Weixelgärtner Mihály tervei a Festung No. 99. épület átalakítására és emeletépítésére vonatkozóan Matheus Ferderber számára: régi és új alaprajzok, homlokzat és metszet. Összehasonlítás végett: Petrik Albert: A régi Budapest építőművészete. Bp. I. köt. 1909. 43–44. o. képe a 44–45. oldalakon: 31–32. sz. „A Ház” 1909. 15. 16. képe. Divald Kornél: Tünetező világ. „Magyar Iparművészet” 1915. 4. Elek Artúr: Séta a Vár patinás házai között. A Pesti Városháza. 1934. 5. sz. Schauschek János: Középkori lakóházak maradványai a budai Várban. „Technika” 1940. 177. o. 7. kép. Gerevich László: Gótikus házak Budán. „Budapest Régiségei”. XV. köt. Bp. 1950. 141.

11 A műemlékrekonstrukciós tervek 1956. január 16-án készültek el, Czagány István készítette őket. Az épület újjáépítésének tervezője ekkor Pomázi Dezső, majd később ifj. dr. Kotsis Iván, rajzolójuk pedig Czoczek László volt. A tudományos dokumentáció 1956. február 15-én nyert befejezést; készítette Czagány István.

12 Felelős tervezője Zeőke Gabriella volt, mellette Jedovszky Éva készítette az épület terveinek egy részét.

13 A munka megkezdése 1965. október 26-án, a befejezése 1966. december 30-án történt. Műszaki ellenőre Vida Gyula volt. A Bp. I. ker. HKI Műemléki csoportjának átadás-átvételi jegyzőkönyve — I., Díz tér 15. sz. I. em. — szerint.

14 Hasonló, pattintott felületű kővekből épült dongaboltozat van a Tárnok utca 11. sz. ház pincéjében. Lásd az épület előzetes kutatásairól készült tudományos dokumentációt. Budapesti Történeti Múzeum Középkori Osztálya: A Középülettervező Vállalat dokumentációja 1952-ből. 26., 27., 28. sz. fényképek. Datálására vonatkozóan Czagány István: Komplex kutatási módszer az építészettörténeti és helytörténeti tudomány szolgálatában. „Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények” 1968. évi 1–2. szám. 121. o. és 132. o.: 39. kép. Valamint Czagány István: A budavári középkori lakóházak födém szerkezetei. „Műemlékvédelem” VI. évf. Budapest, 1962. 4. szám. 232. o. és 236. o.: 10. jegyz. az Országház utca 6. sz. épületre vonatkozóan.

15 Analógiának tekinthető az Uri utca 24. sz. kapualjának északi falában levő hármass fülkesor és az Uri utca 31. sz. kapualjának déli falában levő hármass ülfülkesor. Az éleszedés megállítása mindkettőnél 50–60°-os, homloksíkra kimetsződő síkháromszöggel történik éppúgy, mint az Országház utca 6. sz. ülfülkénél. Részletes feldolgozásukat lásd Czagány István: A budavári gótika építészeti tipológiája. I. (Félköríves záradékú ülfülkék) „Budapest Régiségei” XX. köt. Bp. 1963. 85–105. o. Akadémiai Kiadó.

16 Hasonló, utcavonallal párhuzamos tengelyű dongaboltozat maradt fenn az Uri utca 4., Országház utca 26., Uri utca 47. és Szentháromság utca 5. sz. házak földszintjén is. Falazóanyagukból, a téglák szélességében állított rakásmódjából és az oldalfalak helyzetéből minden esetben megállapítható volt, hogy a boltozatok XVI. századi eredetűek.

17 Még ekkor is csak: „meglehetősen öreg falai, boltozatai és pincéje” állottak, tehát az újjáépítése meg sem kezdődött 1696-ban.

18 Horler — Pogány a 8. sz. jegyz. -ben i. m. 392. o.: Források és irodalom felsorolásában.

19 Lásd: dr. Bánrévy György–Kovács Lajos: „A budai Vár házai és háztulajdonosai 1686-tól napjainkig” című kiadatlan,

kézírtos tanulmányában. Budapest, Központi Tanácsháza, Fővárosi Levéltár. (Volt I. sz. Állami Közlevéltár) Páncélszoba: 103. sz. rekesz.

20 Az országos viszonylatban egyedülálló értékű kapukeret, amely 1944–1945-ben összetört, de még 1949-ben is megvolt minden darabja, a Várnegyed akkori tervfőmérnökének Mecner Lajosnak, a Várgondnokságnak és a Vármúzeumnak a gondatlansága folytán tűnt el. Ezért annak ellenére, hogy „a töredékeiben fennmaradt kapukeretet, maradványait” állítólag „raktárba szállították” (Horler–Pogánynak a 8. sz. jegyz.-ben i. m. 392. o.), egyetlen darabja sem maradt meg.

21 Ennek kulcsponthi kérdése a homlokzat rekonstrukciója volt, amely sajnos, már akkor sem oldódott meg egyértelműen, csak felemás kivitelezése volt megtervezhető. Az I. és II. emeleti műemlék-architektúra „kötött rekonstrukció” formájában „szórol szóra” visszaadta volna az 1944 előtti, eredeti állapotot. A földszint már

az 1822-ben készült Weixelgärtner-féle tervrajz szerint — a soha meg nem épült klasszicista kapukerettel — valósult volna meg, ami kissé következetlen, de jótékony stílusegységű megoldás lett volna az elpusztult későreneszánsz kapukeret újra kifaragása helyett. Akkoriban azonban az eredeti terv alapján való homlokzathelyreállítás már nem tartották helyesnek — például az Országház utca 19. sz. ház esetében, ahol egységes architektúráként inkább a meglevő épülete régészeti anyagot tartották meg. Pedig a Dísz tér 3. sz. palota homlokzata — amely a körmendi Batthyány-levéltárból előkerült, 1744-ben készült Joseph Giessl-féle tervek alapján épült meg — éppen olyan kifogástalannak és értékállóknak bizonyult, mint a Bécsikapu tér 7. sz. ház fénykép alapján történt rekonstrukciója. Az ugyanilyen módszerrel, 1959-ben rekonstruált Dísz tér 14. sz. ház homlokzata bizonyítja, hogy a műemlékvisztaállítási módszer itt is jobb eredményt nyújtott volna a semleges modern architektúrájánál — főként utcafépi összhatás tekintetében.

RESÜMEE

Bereits im 14. Jahrhundert befand sich ein Gebäude an der Stelle des ehemaligen Weixelgärtner-Hauses unter Nummer 6 Országház Strasse im Budaer Burgviertel — wie es sein mächtiger Keller mit einem zwei Stock hohen Innenraum, die Sitznischen im Torgang — sowie die steingewölbte Stube nördlich von dem Torgang beweisen — da dessen Ruine im Jahre 1687 mit der früheren Hausnummer „125“ im Sinne der Landkarte von Joseph de Haüy verzeichnet war. Davon ist heute nur noch die Wageneinfahrt mit Ziegendauben und das Nachbarzimmer übriggeblieben, da die Stube mit Kreuzgewölbe aus dem 15. Jahrhundert in den Jahren 1944–45 zerstört wurde, und die Decke ist nicht rekonstruiert worden. Zu diesem dreizelligen Fronttrakt schloss sich in den 16–17 Jahrhunderten je ein kurzer Hofflügel, wodurch der Grundriss des Gebäudes in eine „U“ Form verwandelt wurde.

Nach der Belagerung der Budaer Burg im Jahre 1686 gelegentlich des Wiederaufbaus des Gebäudes um die Jahre 1696–1700 wurde ein mit Rankenwerk verzierter spätrenaissance-frühbarocker Torrahmen in die neue Fassade eingebaut, der die Jahreszahl 1686 und das Monogramm des Namen des Sattlermeisters Gáspár Halsch zeigte. Die spätgotischen Hofflügel wurden —

nach den Beweisen ihrer Eisengitter und Mauerbügel — sowie des barocken Aussenganges in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebaut — demetgegen entstand der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebaut — demetgegen entstand der Verbindungsflügel erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der an der westlichen Grund-scheide stand und zum völligen Umbau des Hofes führte.

Der Baumeister Mihály Weixelgärtner hat seine zweistöckige den Einfluss der Romantik zeigende, neoklassische Fassade für den Schokoladenmacher Mátyás Verderber im Jahre 1822 ausgeformt, die während des zweiten Weltkrieges zugrunde gegangen ist.

Infolgedessen hat der Wiederaufbau im Jahre 1956 dessen Rekonstruktion vorerst als Kunstdenkmal zum Ziel gesetzt, später wurde dies wieder abgelehnt und in den Jahren 1965–66 trat eine neutrale, moderne Architektur an seine Stelle. Dadurch wird die damalige Betrachtungswandlung des Denkmalschutzes treu widerspiegelt, die in diesem Fall in dem Strassenbild kompletter Stileinheit einen ästhetischen Verlust verursachte und damit den Anfang der Entfernung von der wertbewahrenden Rekonstruktionsmethode des Budaer Burgviertels bedeutete.

Középkori festődinasztiáknál találunk példát arra, hogy apa, fia, de akár későbbi leszármazottak is a művész-pályát választották. Képiróknál, kőfaragóknál, oltár-festőknél szinte természetesen öröklődött a szülők mes-tersége.

Újabb korokban eltűnőben a jelenség. Képzőművésze-tünk közelmúltjából éppenséggel egyetlen egyre hivat-kozhatszunk: a Ferenczy család példájára.

Ferenczy Károly, az apa, a nagybányai kolónia-ala-pítók közül a századelő magyar művészetének klassziku-sává lépett elő. Mindhárom gyermeke számon-tartott művészpályát futott be. Noémi a legerede-tibb, a megújuló európai textilművészet élvonalbeli kiválósága lett. Béni nagy tehetségű szobrász és érem-művész. Valér a rézkarcművészet erdélyi megújítója. S mindehhez számítsuk hozzá Ferenczy Károlyné a feleség és szülő rendhagyó példáját: művészpályát (egyál-talán nem ígéret nélkül!) áldozott fel a családért.

Nagyszerű családregegy témája lehetne a Ferenczyek élete. Egyéniségek jellemrajzát, nehezen kibogozható lélektani motivációkat, fordulatokban lebilincselő hely-zeteket találna benne az avatott tollú író. A regény kulcs-alakját pedig, bárki is közelítene hozzá, bizonyosan a feleség és anya, Fialka Olga pályájában, sorsában ke-resné.

Kezdődhetne e családregegy elképzelt első fejezete egy látogatással a Ferenczyek gavosdiai birtokán. Fialka Olga, az akkor már bécsi kiállításokról ismert festő és illusztrátor 1884-ben másodízben látogat el bántási ro-konaihoz. [1] E második találkozás közte és unokaöccse, Károly között sorsdöntő fontosságú lesz. Egymásra találásukat jelenti. Elindítója lesz annak, hogy a rokon-i vonzódást másfajta érzés, szerelem váltsa fel. És közös római utazásuk után, ahova Károlyt labilis egészsége helyreállítására küldték, a fiatalok csakhamar össze-házasodnak. A fiatalasszony ámulva fedezi fel: Károly rendkívüli tehetség; rajz- és komponálóképessége (ha a technikában teljesen gyakorlatlan, iskolázatlan is) min-denképpen a művészpályára érdemesítik. Feladata tehát, hogy minden eszközzel erre irányítsa.

Fialka Olga nem tévedett; képzettsége biztossá teszi a felfedezésben.

A férjénél tizenhárom évvel idősebb festőnő a forradalom évében, 1848-ban született Prágában, [2] s családi helyzete megengedte, hogy a legjobb iskolákban tanul-jon. Apja, Fialka Mór, mint várparancsnok szolgált az akkor osztrák uralom alatt álló Galíciában. Kultúráért rajongó, felvilágosult katonatisztnek ismerték. Olyan embernek, aki kora előítéleteivel dacolva, csak lelkesen helyeselte, amikor lánya a művészpályát választotta. Krakkóban taníttatja, ő maga viszi el Ián Matejkóhoz, az akkori idők legkittünőbb lengyel festőjéhez. [3] Matejko biztatta, s tehetségesnek látják az akadémia tanárai is, Bécsben, ahol tanulmányait folytatja. Tizen- s valahány éves csupán, mikor képeivel, portréival bemutatkozik. Korai képei között kiemelt jelentősége van két bájos gyermekarcképnek. A Krassó-Szörény megyei Gavos-díán, rokonainál, az akkor még Freund nevet viselő Ferenczyeknél tett első látogatásának emlékei ezek. A két Freund fiút, az egyaránt szőke, egymástól alig-alig

megkülönböztethető, korban is csaknem egyivású test-vért: Ferencet és Károlyt ábrázolják a képek. [4]

Kövessük most a családtörténet szálát a Ferenczyek-nél. Apjáról írt könyvében Ferenczy Valér erről ilyen összegezőt ad. „Nem vagyunk régi család, mint ahogyan a bánátiak általában nem azok. Pátriánkra vonatkozó-lag, amelyet magam már csak elbeszélésekből és egy-két később tett látogatásom révén ismerek, egy alkalommal igen érdekesen magyarázta nekem (ti. édesapja — M. J.), hogy ez a vidék voltaképpen egy kis darab Amerika, hazánk, s Európa területén; nem olyan régen, kevés ember-öltővel ezelőtt szabadult csak fel a török hódoltság alól és akkor teljesen új telepítés, fejlődés, gazdálkodás indult meg arrafelé; minden oldalról, mindenféle vidékről, fajtából jöttek bevándorlók új kezdeményezéssel, vállal-kozással. Mi is ilyenformán jöttünk, a családi hagyomány szerint a Felvidékről.” [5] De nemcsak a bántási tele-pések összetétele volt vegyes, ilyen a Ferenczy családé is. Szövevénye a soknemzetiségű házasságoknak. Apai ágon szlovákok (a Szlobodnyikból lesz a németes Freund, majd a Ferenczy), anyai részről osztrákok (Graenzen-stein), magyarok (Varga), sőt franciák (Maillard) is ke-verednek. Foglalkozás szerint van közöttük lugosi malom-tulajdonos, irodalmi vénájú alkotó, magas rangú állami hivatalnok. Utóbbi, a festő édesapja, a Bécsi Magyar Minisztérium egykori ügyvivője, később az erdélyi vasút-társaság vezérigazgatója, vásárolja a birtokot Gavosdián, a Temes völgyében.

Az ifjú Ferenczy Károly pályájának első szakasza (festői hagyatékának nagyságát tekintve, szinte hihet-ten: életének majdnem fele!) kívül esik minden művészi érdeklődésen. A már leírt sorsfordító találkozásig élte a vidéki birtokos fiúk életét. Egy ideig jogászkodik, majd gazdasági iskolát végez. Amikor 1884-ben letele-pedig Gavosdián, már jóformán eldöntött: gazdálkodó lesz.

*

A Ferenczy család eleve sem emelt volna gátat fiuk művészi ambíciói elé, ha azokat megalapozottnak látja. Szülei maguk is művészetkedvelő emberek voltak, a gavosdiai családi házban például kis képgyűjteményt is őriztek. Károly gyermekkori vízfestményei azonban kez-detlegesek voltak, rajzképessége csak feleségének hozzá-értő irányítása mellett mutatkozik meg csalhatalanul. A festő édesanyja olyan korán elhunyt, hogy gyermekei még felidézni sem tudták emlékét. Az a meleg kapcsolat tehát, ami a rokon Fialka Olgához fűzi, érzelmileg is fel-szabadítja. Kapcsolatukat, írja Ferenczy Valér, „ugyan-olyan értelemben kell élettrajzában kiemelni, mint más kiváló művészekében azokat a gyermekkori hatásokat, amelyeknek melegében tehetségük, elhivatottságuk élet-re kelt.” Majd más helyütt: „Apám maga használta egy alkalommal, velem anyámról beszélve, ezt a szót 'zenialitása', amivel — nyilvánvaló és kézenfekvő — nem művészi munkájára célzott, hanem emberi egyéni-ségének nagyvonalúságára.” [6]

Hova mehettek volna a fiatalok, ha nem a rajongott Itáliába. Első megállójuk, mint említettük, Róma. A város múzeumaival, képtáraival, az antik világ nagyszerű

emlékeivel lelkesítette látogatóit. Nápolyba, már mint férj és feleség, rövid müncheni megálló után, úgy mennek ki, hogy Károly az ottani akadémiának lesz a hallgatója. Megmaradt (legalábbis sokáig a család tulajdonában volt) néhány vázlatkönyvük, melyeket szó szerint a kettőjükének kell mondanunk. Harmonikus együttlétük egyedülállóan szép dokumentumai ezek a füzetek. „Annyira együtt dolgoztak akkor anyámmal — idézi Valér ezeket az éveket —, hogy nem egy esetben mindkettőjük rajzai találhatók ugyanabban a könyvben; sőt mi több, néha nem is egészen könnyű eldönteni, még munkájuk alapos ismerőjének sem, hogy egy-egy rajz melyikük munkája.”

Itáliai utazásukat Ferenczy Károly müncheni és párizsi tanulmányútjai követik, majd a család évekre Szentendrén és Münchenben telepedik meg.

A pályája kezdetét járó Ferenczy Károlyra mindennél inkább éppen felesége munkái hatottak. Talán ő irányítja figyelmét a nagyobb kompozíciós munkák felé is. Ám ahogy Ferenczy tehetsége utat tör magának, úgy enyésznek el felesége festői ambíciói. (Pedig, mint mondtuk, művészpályája igen jól indult. Bécsben Eisenmenger tanítványa; egy ottani kiadó pedig éppen őrá, a kezdő festőnőre bízta a Grimm mesék egyik kiadása illusztrálását. Itthon 1887-ben csendéletei, 1888-ban két arcképe kiállításáról tud Réti István és Lyka Károly.) Törvényszerű volt-e visszavonulása? Vajon csupán tipikus aszszonsorsról van szó? Gyermekei mindannyiszor felteszik e kérdést. Valérnak, a családkrónikában legjáratosabb fiúnak a válasza a legárnyaltabb. „Még ha talált volna is időt és erőt ahhoz, hogy három gyermekkel és a háztartással járó minden elfoglaltsága mellett fessen, apámtól nem nyert volna erre biztatást... Jellemző, számtalan példával illusztrálható jelenség: az értékelés hullámlása a művészetben, amely nemegyszer túlzottan alábecsüli épp a közvetlenül megelőző korszak termékeit, nagyban hozzájárult ahhoz, hogy Fialka Olga munkássága, melyet becsülésre méltó hely illet meg kora művészetének történetében, oly teljesen feledésbe merülhetett. És az ő nagyvonalú, nagystílusú gondolkodását viszont az jellemzi, hogy minden mellékgondolat, megbántottság vagy hiúság nélkül tért e fölött napirendre.” [7]

*

Szentendréről Münchenbe, majd innen Nagybányára a család már három gyermekkel gyarapodva költözködik. Noémi és Béni ikrek; Valérnál öt évvel később, 1890-ben születtek. A müncheni neuwittelsbachi negyedben laktak, s a gyermekek inkább a bajor tájszólásban otthonosak, mint a magyarban. (Fialka Olga is csak férjhezmenetele után tanul meg magyarul, férjével mindvégig németül beszélnek.) München a szecesszió virágkorát éli, az akadémizmus elleni lázadás egyre hevesebb. Magániskolák tekintélye túlszárnyalja a konzervativizmus fellegvárát. Hollósy Simon ez idő tájt dönti el, hogy soknemzetiségű tanítványait nyári táborozásra Nagybányára hozza. Alakul hát a nagybányai kolónia sorsa, s Ferenczy Károly csatlakozása a táborverők nem is remélt nyeresége lesz.

Megérkezésük „a májusi verőfényben tündöklő, páratlanul dús növényzetű, sose látott mértékben paradicsomi jellegű nagybányai tájba” (Ferenczy Valér) olyan élményük, amit egyikük sem tud elfelejteni. Az itt halott román beszéd Ferenczynek nem volt idegen, mert ő már a bánási birtokon, a vegyeslakosságú, három nyelvű Gavosdián értette és beszélte e nyelvet. Fialka Olga azonnal szenvedélyesen gyűjteni kezdte a hivatásárok színes szótteseit. Hogy milyen gyűjteménye lehetett, arról közvetett adatunk tanúskodik: Ferenczyné — olvashatjuk a Nagybányai Múzeum-Egyesület 1901-es értesítőjében — román népviseleti darabot, horgas mintájú szőttest ajándékoz az alakuló városi közgyűjteménynek.

A család előbb a Veresvízi út elején lakott, de még a 96-os esztendőben, a kolónia alapításának évében bérbe veszik a Petőfi utca 13. szám alatti házat, akkoriban a Nagybányai Jótékony Nőegylet ingatlanát. Ez a ház lesz évtizedekre a család otthona, életük új korszakának



Ferenczy Károly: Ferenczy Károlyné

kerete. Ferenczy a legkevesbé tudta adminisztrálni magát, a látszat ellenére eléggé szűkösen élnek, így érthető a sajnálkozás, hogy a házat és kertet mindvégig bérelniük kellett.

A gyermekek nevelésére a család minden áldozatot meghozza, eszményi otthonná alakítja át a nagybányai házat. Sárgult fényképeken láthatjuk együtt e meghitt családi körben Fialka Olgát és gyermekeit. Az együttlét melegségét árasztó enteriört, benne az elmaradhatatlan számovárral — ahogyan Réti István bemutatja — festményeken is megörökítik. Akkoriban még egészen szűk baráti kör, Nagybányáról többnyire csak festők, egy-egy tanítvány látogatott hozzájuk. Nyáron a verandára, a kertbe mentek ki, télen a szobában ülték körül a nagy vörösréz számovárt. Ferenczyné olykor felolvasott, német vagy angol regényekből, gyakran a mindnyájuknak kedvenc Molière-ből.

Fialka Olga gyermekei művészpályájának alakításában is egész emberként vesz részt. A család értékes könyvtárat gyűjt (benne művészeti, filozófiai, szépirodalmi könyvekkel), reprodukció-gyűjteményükből (egy részük bekeretezve állott) a gyermekek az egyetemes művészet képtárát állíthatták össze, számos művészeti folyóiratot járattak. Amikor a Ferenczy fiúk vagy Noémi külföldi tanulmányutakra eljutnak, már ismerősként látják viszont a képtárak remekműveit. (Apjuk festményei mellett más művek is sorakozhattak a nagybányai ház falán, köztük értékes képek. Egy nagyon szép, XVII. századi holland festmény — Van Bonnel Haarlemi városrésze — nagybányai magántulajdonban máig is meg-



Van Bommel: Haarlem

örzödött.)[8] Így sikerült áthidalniuk azt a szakadékot is, ami München miliője, kultúrája, a város „bajor-lajosi rendje” után az álmos bányászvároska, a művészetre csak ezután ráérző Nagybánya jelentett.

Fialka Olga kitűnően kamatoztatja nem mindennapi nyelvérzékét. Mivel csaknem minden világnyelven tudott (de otthonos volt a szláv nyelvekben is), egyszerű volt eredetiben tolmácsolnia a világirodalom és művészet-történelem fontosabb műveit. És ott voltak azután a felejthetetlen képelemzések. Münchenben még csak Valérral járt el képtárakba (főként a Secessionba, ahol Ferenczy Károly is kiállított), Nagybányán a felnőtté cseperedő ikrek is részesednek a műélvezet gyönyörében. Anyám sokáig magyarázta a Las Lanzast, írja a szobrász Ferenczy Béni, „elmondva róla szinte mindent, amit jóval később Justi csodálatos Velasquez könyvében olvastam.”[9] Ugyanezt erősítik meg Valér vallomások sorai, már többször idézett könyvéből. „Amikor anyám magával vitt egy tárlatra, az mindig ünnepnapunk volt, öröm, fontos, kiemelendő esemény gyermekéletem sokrétű érdeklődései, tanulságai, kulturális revelációi között.” A Ferenczy gyermekek többet tanultak anyjuktól — a nyelveken kívül is —, mint az iskolában; Noémit, Valért például ő készíti fel év végi vizsgáikra, úgy hogy nem sokáig, vagy egyáltalán nem látogatják a város nyilvános gimnáziumát.

*

Ferenczy Károly budapesti főiskolai tanári működésének korszaka (1905—1916) egyre mélyülő változást hoz a család életében. A gyermekek feljegyzéseiben minderre csak áttételes, érthetően diszkrét utalásokat találunk. Ferenczy a Budapesten megtelepedett bányási Manno-Dumba rokoni-baráti körbe jár el, itt megismert fiatal nőismerőse az évek során egyre nagyobb szerepet kap az életében. A férjénél jóval idősebb feleség a család kedvéért is vállalja a formális együttélést, Nagybányán marad Ferenczy Károly 1917-ben bekövetkező halála után is.

A háború után lélektani elemzést is megérdemlő, hallatlanul érdekes fordulat következik a festő özvegye életében. A nagy társadalmi-szemléleti megrázkódtatás, de egyedül maradása, társtalansága is kiváltója lesz érdeklődése új irányának. Gyermekei közül Noémi és Béni marxista-baloldali tájékozódása közismert (nemcsak a Tanácsköztársaság idején aktívak, de mindketten részt vesznek például az 1920-as romániai általános sztrájk szervezésében is). Míg azonban a fiatalok ilyen irányú társadalmi elkötelezettsége érthető, a polgári miliőben nevelkedett és élt Fialka Olga esetében korántsem annyira kézenfekvő. E korszakából idézzük ide fiának és a család kitűnő ismerőjének, Lyka Károlynak kevés szóval is sokat sejtető jellemzését.

„Ferenczy Károlyné a kevesek, a ritka kiváltságos emberek közé tartozott, akik rendkívül magas korig s egészen az elmúlásig teljes, változatlan frissességben őrzik meg szellemi képességeiket. Lelki egyensúlyát is bámulatos mértékben megőrizte hosszú, évtizedekig tartó testi szenvedés, rokkantság, sőt lelki zaklatottság, családi és egyéb gond között is. Akik élete alkonyán találkoztak vele[...] az agg nővel való együttléből kétségtelenül azt a benyomást vitték magukkal, hogy rendkívüli emberrel találkoztak.” (Ferenczy Valér)

„Magasrendű intellektuális művészeti életet élt, sokféle nyelvismerete révén otthonos volt a Nyugat klasszikusaiban és modern nagyságaiban, a hétköznapi banalitások meg sem érintették, nagy és leszűrt kultúrája önálló ízlésre, ítéletre, világszemléletre képesítették és egyben jogosították is.” (Lyka Károly)

A nagybányai kommunista-illegalista mozgalom nem egy résztvevője tanúsítja, hogy a Ferenczyek nagybányai háza a mozgalom aktivistáinak szemináriuma, olvasóköre, találkozóhelye volt. Mindenekelőtt a fiatalok járnak el hozzá, Olga néni, ahogyan ők nevezik, „Gorkij mama”, nyelvórákat ad nekik, de ennek legtöbbször csak ürügyén a marxista filozófia és irodalom műveiből olvas fel. Blomstein Imre, az 1920-as sztrájk résztvevője mondotta el, hogy Olga néni kerítette meg számukra a Kommunista Kiáltványt. Eredetiből fordítja tanítványainak a marxizmus klasszikusait, s mint mondják, élete vége felé oroszul is tanult. „A megénekelt szamovárt — írja Csizér Lilla nagybányai illegalista — most már nem exkluzív társaság ülte körül, hanem jó bányai prolik, s Hutira Dezsőnek jutott a megtiszteltetés — mint Olga néni kedvencének —, hogy a szamovárt begyűjtse, s a teát felszervírozza.”[10] (A kommunista Hutira Dezső harmincéves korában egyike lett a fasiszta barbárság áldozatainak.) Petrusánné Papp Juliska, akit a Ferenczy család támogatott (varrni taníttatták, varrogépet vettek neki), s aki az özvegy mellett volt annak utolsó napjaiban is, arra emlékezik, hogy Ferenczyné lakásán (együtt a Noémién is) rendszeresen jöttek össze kommunisták. Köblös Elekné, a Román Kommunista Párt egykori (1924—1928 közötti) főtitkárának felesége,



Ferenczy Béni: Ferenczy Károlyné síremléke

nemrég közzétett emlékirataiban (Korunk, 1971. 8. szám) megerősíti ezt az adatot. Ferenczyné, ha nem is vett részt ezeken az illegális találkozókön — tudott róluk.

A család, a gyermekek, míg anyjuk mellett lehetnek, mindvégig kötve érzik magukat Nagybányához. Itt élnek, vagy hosszabb-rövidebb időre hazalátogatnak. Halálának híreről (1930. december 17.) mégis távollétükben értesülnek. Nekrológjai a hazai sajtóban, Lyka Károly méltató írása a Magyar Művészetben jelenik meg.

Fialka Olga áldozatokból építkező életművét a Ferenczyek szentendrei múzeuma, a család közös kiállítása, közgyűjteményben megmaradt rajzai őrzik. A Ferenczy családnak pár éve Budapesten (majd Moszkvában) bemutatott nagyszabású kiállításán ott voltak az ő rajzai, grafikái is. Emlékét őrzi a tiznél többre tehető portré is, amit képbén, szoborban, éremben, rajzban és rézkarcban férje és művészgyermekei készíttettek róla.

Sírja, melyet fiának, Ferenczy Béninek domborműve díszít, a nagybányai temetőben áll. Helyreállítva és gondozva. [11]

*

Fialka Olga munkáiból körülbelül annyi maradt ránk, ami elégséges arra, hogy illusztrálja ígéretes pályakezdését valamint hatását legközevlebbi környezetének, férje és gyermekei fejlődésére. Emlegettük fentebb nevezetes napolyi vázlatkönyveiket, melyek rajzaiban az mérhető le, hogyan irányította férjét művészet és művéség lényegének, a rajzkultúra alapjainak megismerésében. Ha az akadémiák beidegzettségét továbbőrzi is. Fialka Olga rajzaiban egészen finom részleteket, vonalvezetésének érzékletes, kifejező voltát fedezzük fel. Nem kétséges, hogy Ferenczy igen sokat köszönhet ezeknek a közös rajzoráknak. Hogy később elutasítja a művészi ábrázolás ilyen részletező és rajzos megközelítését, az mit sem változtat e tényen. Ferenczy éppúgy elutasította, megtagadta a Bastien-Lepage-i tanulságokat, párizsi és szentendrei korszakának akár jó műveit is! Fejlődése egyre inkább az összefogottság, a szintetikus látás felé haladt. A távolság egyre nőtt tehát közöttük — a művészet gyakorlata terén. Másrészt rendkívül érdekes, hogy Ferenczyné korántsem marad őrzője saját ifjúkori ideáljainak. Rajongott férje művészetéért, s értékelte gyermekeinek a modernségében méginkább előlépő munkáit. Elfogulatlansága olyan mértékű, hogy mikor — már a hatvanon túl — Bénivel és Noémival Párizsban jár, lelkesedve fedezi fel Cézanne művészetét.

Fialka Olga rajzi hagyatékának kétféle értékelésével is találkozunk. Ferenczy Valér kortársainak törekvéseivel veti egybe munkásságát. Valószínűleg Grimm illusztrációi alapján hasonlítja rajzait a német későromantikának a múlt században annyira népszerű rajzolóit, meseillusztrátorait alkotásaihoz. Lehetséges példaképeiként a bécsi Moritz Schwindet és a drezdai akadémia tanárát, Ludwig Richtert emlegeti. Összevetésének alapja az illusztrációk rajzi részlet-zsúfoltsága, idillikus hangulata. [12] Amikor a Ferenczy család 1968-as kiállításra sor kerül, s azon Fialka Olga néhány grafikáját is bemutatják, Oelmacher Anna próbálkozik másfajta megközelítéssel. Stílusát tekintve nem a bécsi iskolához sorolja, hanem Lotz és Madarász körében helyezi el, de még Zichy rajzi finomságát is közel érzi hozzá. A Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában levő néhány rajza (itt például az 1968-as kiállításra be sem mutatott Az évek allegóriái című ceruza-szépia rajzára utalnánk) e feltételezéseket még akkor is megerősíti, ha személyes kapcsolata a magyar művészek e körével aligha valószínű.

Oththonos volt a grafika egészen változatos műfajai-ban. A Ferenczy család említett kiállításán bemutatott öt munkája között van ceruzarajz (Ülő, olvasó nő), tollrajz (Harmonikázó lány), akvarell és tus (Tengerpart), pasztell (Ferenczy Károly portréja), de még sok-sorosító technika, rézkarc is (Női fej). Férjéről készített pasztell-portróját méltatói expresszív volta miatt emelik ki.

Rajzának kifejező voltát, szinkultúráját — a család ismerői előtt nem titok — egyenes ágon Ferenczy Noémi öröklí, és faliszőnyegein messzemenően hasznosítja.

Nem érdektelen sorra venni a Ferenczy művészcsaládnak a feleségről és anyáról készített nagyszámú portróját. A kor szépségideálját klasszikus arcvonásokban őrző fiatalasszony nagyszerű modellje volt férjének. Ugyancsak érzelmi megközelítéssel, gyermeki szeretettel közelkedtek hozzá, képeiken és szobraikon, fiai is.

Szentendrei korszakában Ferenczy Károly egész-alakos képet fest róla. Petrovics Elek, a művész monográfusa, 1892 körülre teszi a festmény keletkezésének idejét, mely munkája átmenetet képez fejlődése későbbi korszakai felé. A Szentendre és München közti, minőségi ugrással felérő, stílusváltást e portrék is kiválóan dokumentálják. Egy tollrajza, szinte eszköztelenül, elhagyásosan, meditáló-pszichológiai beállítású képmást varázsol elénk. [13] A másik arckép: szénrajz. A nagyobb méretű, 1894-ből keltezhető rajzon feleségét koránál fiatalabbnak mutatja. Beállítása majdnem azonos a fentebb említett tollrajzéval; a bájos női fej kissé oldalra hajlik, ahogyan az asszony modell-ülés közben természetes mozdulattal, bal kezével támasztja. Igen hatásos technikai megoldása, ahogyan a semleges háttérből, a szénrajz sűrű vonalrendszeréből modelljét kiemeli és visszasüllyeszti. [14]

A Ferenczy család elsőszülött gyermekének, Valérnak ragaszkodása talán a legerősebb szülei emlékéhez, hagyatékuk ápolásához. Nem mindennapi íráskészségével élve, olvasmányának is élményszerű könyvben örökítette meg családjuk krónikáját, mérte fel édesapja hagyatékát. (Könyvéért Baumgarten-díjat kapott.) Képein gyakran festette meg családjuk tagjait, különös szeretettel éppen édesanyját. Nem lett festőzseni, ahogyan apja remélte, de nagy ígéretnek indult, és korai, legjobb képei éppen ezek a családi tablók. Művészi-festői jelentkezése idején, még 1909-ben készül el Ferenczy Károlyné és Noémi arcképe című kompozíciójával. E



Ferenczy Valér: Ferenczy Károlyné

festmény, melyet Réti István ismeretlen magántulajdonban jelez, minden bizonnyal nagybányai házukban, könyvtárszobának nézhető enteriőrben ábrázolja édesanyját és lánytestvérét. Ferenczyné karosszékben újságból vagy folyóiratból olvas fel, lánya a szék támlájára telepedik, puha, ernyedttartásban. 1911-ből is számon tartjuk egy édesanyjáról készült arcképét. Festményével, mint a Nagybánya és Vidéke című lap 1911. október 29-i számában olvassuk, részt vett a kolónia az év őszén rendezett tárlatán. Ezt követi azután oeuvre-jében is talán a legszebb, művészettörténeti értékű, 1912-es keltezésű festménye Ferenczy Károlynéről. A félalakosnál nagyobb ülő portré már korán budapesti közgyűjteménybe került, és helye ott van a család művésztagjainak kiállításain. [15] Enteriőrben készült kép ez is, de itt az enteriőr-elemeknek egészen másodlagos szerepük van. Figyelmünk a portré lélektani összetevőire irányul. A hatvanon túl járó, de intellektusát érintetlenül megőrző, élénk, elkísérő tekintetű asszony hű képmása ez az ábrázolás.

Ferenczy Valérnak még egy, a fentivel szinte azonos méretű olajfestményéről tudunk magántulajdonban, [16] továbbá rézkarcairól. Ez utóbbiak egyike (Nagybánya, magántulajdon) már egészen idős korban, de még itt is a ki nem hunyt értelem fényével, halála előtt ábrázolja édesanyját. [17]

Szobrász fia, Ferenczy Béni egy 1920-ban készült kisméretű (31 cm magas) terrakotta szobrában állított emléket édesanyjának, majd közvetlenül Ferenczyné halála után, 1931-ben bronzérmeket is készített róla. Előbbi, Noémiről mintázott szobrával együtt, ahogy ezt a Nagybánya és Vidéke című lap írja, a világháború utáni első nagybányai tárlatok egyikén, az 1920-as esztendő végén mutatja be.

E családi arcképcsarnok egyedülálló történetéhez odakívánczik még egy adat: Fialka Olga nemcsak portréhű valóságában jelenik meg a Ferenczyképein, de alkalmasint kompozíciók modelljeként is. Ferenczy Károly első nagybányai vállalkozásán, a Hegyi beszéd egyik változatán [18] a két női modell Hollósyné és Fialka Olga.

Murádin Jenő

JEGYZETEK

1. Gavosdia Krassó-Szörény megyei (egykori Temesi járás) román–magyar–német lakosságú falu. A századfordulón 1500 körüli lakossal.
2. Születésének helyére és halálának pontos dátumára vonatkozólag Nagybanán az elhaltak anyakönyvében találunk adatokat. E szerint Ferenczy Károly festőművész özvegye, Fialka Olga Prágában született, római katolikus vallású, elhunyt 1930. december 17-én végelgyengülésben, 81 éves korában (Scheip Károly szíves közlése).
3. Már egészen idős korban Ferenczyné – felkérésre egy történelmi munkához – megírja krakkói gyermekkorának emlékeit, s főként atyja ottani szereplését. Németül – mert bár a lengyelt tudta, régóta nem gyakorolta.
4. A fiatal festő első gavosdiai látogatásáról levelei maradtak meg. (Legalábbis Ferenczy Valér még tudott ezekről a családi iratok között.) Fialka Olga leírja bennük a vidéket, ahol minden újság neki s ahol szíves rokonai szeretettel fogadták.
5. Ferenczy Valér: Ferenczy Károly Bp. é. n. 21–22. o.
6. Ferenczy Valér, i. m. 57. és 64. o.
7. Ferenczy Valér, i. m. 63. o.
8. E festményt, mely Rembrandt városát, Haarlem egyik utcáját ábrázolja a németalföldi festészetben szokásos életkép részletekkel, Fialka Olga ajándékozta Boromiszáné Tordai Miminek. Jelenleg a

Nagybanán élő Balla József festőművész családja birtokában van.

9. Ferenczy Béni: Írás és kép Bp. 1961. 10.
10. Murádin Jenő: A relief másik oldala Utunk (Kolozsvar) 1969. okt. 3.
11. Sírkövét a Ferenczy Béni-relieffel e sorok írójának szorgalmazására állították helyre, a domborművet óvó betonkeretben, 1969 októberében.
12. Ferenczy Károly éppen e jellemzői miatt bírálta felesége illusztrációit. Mikor egy alkalommal Valér azt hozta fel rajzai védelmére, hogy igen nagy tudás van bennük, Ferenczy így válaszolt: „Igen, de fölösleges tudás.”
13. A rajz reprodukcióját Ferenczy Valér könyve közli.
14. Rajza előbb a Modern Magyar Képtár, jelenleg a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.
15. E festménye reprodukcióját, a Noémiről édesanyjával megörökítő képével együtt Réti István könyve, a nagybányai művésztelep közli. Kiállították a Ferenczy család 1968-as tárlatán.
16. A 91 × 73 cm nagyságú kép a művész anyja címmel szerepel a Ferenczy család 1968-as kiállításán.
17. Rézkarca reprodukcióját az Utunk folyóirat 1969. okt. 3-i száma közli.
18. Az 1930-as évek közepén előbukkant vázlat Budapesten került közgyűjteménybe.

IRODALOM

- A Nagybanányi Múzeum-Egyesület Értesítője. Nagybanánya, 1901.
- R. J. (Révész János): Impressziók — Őszi tárlat Nagybanán Nagybanánya és Vidéke 1920. dec. 5.
- Krizsán P. Pál: Ferenczy Valér Nagybanánya 1922. nov. 30.
- x x x: Ferenczy Károly özvegye meghalt Ellenék (Kolozsvar) 1930. dec. 19.
- (Lyka Károly): Ferenczy Károlyné Fialka Olga Magyar Művész 1930. VI. évf. 647–648. 1.
- Ferenczy Valér: Ferenczy Károly A Nyugat kiadása, Bp. é. n. (1934)
- Hollósi Sándor: Egy művészváros negyvenéves múltjából Szabadsajtó (Szatmár) 1936. dec. 25.
- Nagy Zoltán: Új magyar művészet Bp. 1941.
- Petrovics Elek: Ferenczy Bp. 1943.

- Réti István: A nagybanányi művésztelep Bp. 1954.
- Ferenczy Béni: Írás és kép Bp. 1961.
- Cseh Miklós: Ferenczy Noémi Bp. 1963.
- Szabó Katalin: Ferenczy Béni Bp. 1967.
- A Magyar Nemzeti Galéria kiállítása a Budavári palotában — A Ferenczy család (katalógus, 1968).
- Oelmacher Anna: Ferenczy Károlyné Fialka Olga és Ferenczy Noémi munkái Magyar Nemzet 1968. jún. 23.
- Murádin Jenő: Nagybanányi mementó Utunk (Kolozsvar) 1969. jún. 27.
- Murádin Jenő: A relief másik oldala Utunk 1969. okt. 3.
- Oelmacher Anna: A Ferenczy ikrek nyolcvanadik születésnapjára Magyar Nemzet 1970. jún. 18.
- Murádin Jenő: Feljegyzések Ferenczy Béniről Korunk (Kolozsvar) 1970. XXIX. évf. 9. sz.

Az emlékműszobrászat, mint Európában általában, Magyarországon sem volt igazán jelentős a múltban, annak ellenére, hogy a századforduló táján — az Osztrák—Magyar Monarchia idején —, majd az első világháború után, a Horthy-féle ellenforradalmi rendszerben nagyszámú emlékművet állítottak fel a fővárosban és vidéken egyaránt. Különböző történelmi személyeket, elsősorban az uralkodó osztály képviselőit örökítették meg ezek a szobrok, de mellettük találkozhatunk múltunk más nagyjainak, így többek között az 1848-as magyar szabadságharc két kiemelkedő személyiségének, Kossuth Lajosnak és Petőfi Sándornak az alakjával is. Bárkit ábrázoltak azonban, az emlékszobrok célja, feladata végső fokon mindig a fennálló rendszer reakciós politikájának, ideológiájának hirdetése, a múlt megmászása, hamis nemzeti tudat és öntudat ébresztése, a hivatalos reprezentáció szolgálata volt. S ha ez volt a feladata a személyhez kötött emlékműveknek, fokozottan ezt várták az allegorikus ábrázolásoktól, a jelképes figuráktól és csoportozatoktól, amelyeknek száma és a fenti értelemben vett fontossága az első világháború utáni időszakban különösen megnőtt. A feladat és kíváncsi ellenére persze ezeket a szobrokat leginkább a tartalmi üresség, a semmitmondás jellemezte. A sorra készülő hősi emlékek is távol álltak attól, hogy akárcsak felvillanták az imperialista háború valódi arcát, nemhogy leleplezték volna, vagy agitáltak volna ellene. Nem tudtak szólni sem az értelemből, sem az érzelmeiből. Barlach magdeburgi szoborcsoporthoz hasonló drámai erejű, Kollwitz roggewelde-i síremlékéhez fogható bensőséges érzelmi töltésű háborús emlék Magyarországon nem, de úgy vélem, egész Európában nem született.

Az emlékművek készítői szinte kizárólag az akadémizmus hívei és neveltjei közül kerültek ki, akik megbízható szakmai felkészültséggel, de mélyebb meggyőződés nélkül (nézetem szerint az akadémizmusnak ez is lényeges sajátossága), és mindenekelőtt anyagi érdekeket szem előtt tartva vállalták és oldották meg feladataikat. Azok a progresszív felfogású, új törekvésű művészek, akik kifejezetten gazdasági kényszerűségből esetleg szintén részt vettek valamely emlékműre kiírt pályázaton, megbízáshoz általában sohasem jutottak. A kevés kivétel közé sorolható a Szovjetunióban is ismert Mészáros László, akinek az első világháborúban elpusztult lovak emlékére készített, lovat ábrázoló munkája kétségkívül több emberi érzést, mélyebb gondolatot fejez ki, mint más hősi emlékek tucatjai. A másik, ugyancsak kivételként említhető példa nem háborús emlék, s természetesen nem is hivatalos kezdeményezésre született: Goldman György szobra, egy munkásnő síremléke a harmincas évek közepéről, amely — az 1919-es Magyar Tanácsköztársaság alatt született alkalmi szobroktól eltekintve — az első munkásmozgalmi emlékmű volt hazánkban. A szobor sorsa sajnálatosan ugyanaz lett, mint a munkásmozgalom számos harcosáé, köztük Goldman Györgyé is. Elpusztították a fasiszták.

*„Harc és győzelem emlékművei” témakörben, a Szovjetunióban rendezett nemzetközi konferenciára készített referátum szövege.

A fentiek alapján eléggé érthető, ha a hivatalos művészetpolitikával szembenálló, haladóbb polgári esztétáink, kritikusaink szemében az emlékműszobrászat eleve elfajzott, eleve pusztulásra érett műfajnak számított. Sokan úgy vélték — s ez a nézet bizonyos vonatkozásokban ma is él —, hogy ebben a műfajban voltaképpen lehetetlen maradandót, valóban művészi létrehozni. Lehetetlenné teszi ezt a mindenkori hatalom kiszolgálásának kényszere, a megrendelőt, a megrendelő közösséget képviselő laikus kívülállása és kíváncsi, a pályázati rendszer buktatói, a különböző zsűri hagyományosan inkább gátlónak, mint segítőnek ítélt tevékenysége. 1945 után megváltozott társadalmi-politikai alapon, új eszmei feladatokkal és célkitűzésekkel induló emlékműszobrászatunknak komoly előítéletekkel kellett tehát megküzdenie, s részben igen terhes hagyományokkal kellett szakítania ahhoz, hogy valóban magas eszmei-művészi szintű alkotások születhessenek ebben a szocialista társadalom számára is szükséges, fontos szerepű műfajban.

A múlttal való eszmei szakítás teljes. A történelem mozgásával, a nép érdekeivel ellentétes tendenciákat progresszív törekvések, a társadalom haladó irányú átalakításának segítése váltotta fel. A nacionalista uszítás helyébe az internacionalizmus, a népek testvériségének gondolata lépett. Történelmünk során először nyílt mód a forradalmi parasztmozgalmak, valamint a munkásmozgalom nagy alakjainak és mártírjainak, a partizánharcok hőseinek megörökítésére. Mindezzel kétségkívül a legnagyobb akadály hárult el a műfaj tényleges fejlődése, eszmei-művészi kiteljesedése, jelentőssé válása elől, hiszen míg a hazug eszme csak kárára lehet mindenfajta műalkotásnak, a haladás és igazság szolgálata minden bizonnyal alapvető feltétele a teljesség elérésének.

A történelmi lehetőség persze még korántsem jelenti a tökéletes megvalósulást is. Emlékműszobrászatunk 1945 utáni fejlődése ugyanúgy nem mentes az ellentmondásoktól, kitérőktől, visszalépésektől, mint a művészet többi műfaja, s mint az élet egyéb területei sem. Az olykor észlelhető eszmei bizonytalanság, a meggyőzésre is képes meggyőződés, az állásfoglalásra készítő elkötelezettség hiánya vagy fogyatékosága a múlt akadémikus sablonjaival, esetleg korszerűnek vélt, de üres formai trükkökkel párosulva nem ritkán jelentkezik. Számos probléma adódik ma is a pályázatok elbírálásánál, a zsűrizések területén, egyezőval a tervektől a felállított emlékművekig vezető úton. Ám minden probléma és nehézség ellenére kétségtelen, hogy az utolsó harminc év új és emelkedő szakaszt jelent politikai jellegű emlékműszobrászatunk, közelebből és konkrétan a jelen konferencia témáját képező „harc és győzelem emlékművei” vonatkozásában.

Magyarország szerepe a második világháborúban közismert. Tudvalevő, hogy a német fasisztáknak és magyar bérenceiknek igája alól csak a Szovjetunió Vörös Hadserege segítségével szabadulhatott meg a magyar nép. Igen természetes tehát, ha a városainkban és falvainkban található harci és győzelmi emlékeinkre mind az elképzelést, mind a méreteket illetően általában bizo-



I. Kiskaludi Strobl Zsigmond : Szabadság-szobor (1947)



2. Kerényi Jenő: Partizán emlékmű (1948). Sátoraljaújhely. Kovács Ferenc felvétele



3. Mikus Sándor: Steinmetz kapitány emlékműve (1949). Bp.



4. Mikus Sándor: Felszabadulási emlékmű (1960). Székesfehérvár. Koffán Károly felvétele



5. Makrisz Agamemnon: Mauthauseni emlékmű (1960–1963). Kovács Ferenc felvétele

nyos szerénység jellemző, továbbá, hogy ezeknek az emlékműveknek igen jelentős része felszabadítóink hősi áldozatát és dicsőségét hirdeti.

Az első emlékek zöme egyszerű, többnyire márvány obeliszk, csúcsán ötágú csillaggal, talapzatán olykor domborműves díszítéssel. A jelentősebb emlékek azonban kezdettől fogva inkább figurális megoldásúak. Felállításukat eleinte általában a Magyar Kommunista Párt helyi szervezetei kezdeményezték, kialakításukhoz minden vonatkozásban nagy és közvetlen segítséget nyújtottak a szovjet hadsereg magas rangú tisztjei, némely esetben szovjet művészek, illetve építészek is, az emlékművek azonban végső fokon, és főleg a szobrászati részt tekintve, kivétel nélkül magyar művészek alkotásai.

A legismertebb és máig a legnagyobb szabású korai emlékmű az akadémikus tradíciókat követő, stílusában klasszicizáló, bravúros tudású mester, Kisfaludi Strobl Zsigmond alkotása a budai Gellérthegyen. A mű elkészítésére a magyar kormányzat adott megbízást még a felszabadulás évében, felállítására 1947. április 4-én került sor. A tervezésben B. Jofán építész és A. Geraszimov festőművész volt szobrászunk segítségével, megvalósulásához azonban a legtöbb támogatást Vorosilov marsall nyújtotta. Pálmaágot emelő hatalmas nőalak, a szabadság gényusa áll a felfelé keskenyedő magas oszlop csúcsán, előtte zászlót tartó szovjet katona. A két oldalsó talapzaton jelképes figurák helyezkednek el: a fáklyával rohanó és a sárkánnyal harcoló ifjú alakja. A talapzat két oldalán látható dombormű a szovjet–magyar találkozást, barátságot, illetve a lerombolt ország újjáépítését ábrázolja. Ez az emlékmű-komplexus tehát egyesíti magában szinte mindazokat az elemeket,

jelképeket és direkt ábrázolásokat, amelyek más emlékműveinken külön-külön láthatók. A zászlót vagy géppisztolyt tartó szovjet harcos megjelenítése különösen gyakori volt az első tíz esztendőben, de hasonló kompozíciókkal ma is találkozhatunk. A meglehetősen uniformizált, naturalisztikus és statikus fogalmazású művek közül kiválik a két hős szovjet parlamenterek, Steinmetz Miklósnak és Osztjapenko kapitánynak emelt szobor. Az előbbi a szovjet Vasziljev kapitány terveihez igazodva Mikus Sándor, az utóbbit Kerényi Jenő készítette. Mindketten ahhoz a harmincas évek közepén induló, különböző körülmények folytán nehezen érvényesülő generációhoz tartoznak, amelynek képviselőit a nagy tömegekhez szóló közösségi művészet eszméje fűtötte, s akik egyként kívántak harcolni a művészet és társadalom előrehaladásáért, a nemzeti függetlenségért. Elképzelésüknek megfelelő, tehetségükhöz méltó nagyobb feladathoz azonban ezek a művészek csak a felszabadulás után jutottak. Mikus, aki mindmáig aktív alkotóink sorába tartozik, s aki számos felszabadulási emlékművet készített, Kerényi robbanó indulatokat tükröző, a természeti formákat szabadon, sőt önkényesen kezelő művészete mellett kétségkívül klasszicizálónak hat, ám ez a klasszicizmus mentes minden arisztokratikus vonástól, s nem a tartalmi üresség jellemzi. Az ő „gényusai”, pálmaágot vagy békegalambot tartó nőalakjai egészséges proletárraszonyok. Szobrai egyértelmű társadalmi elkötelezettséget tükröznek.

A gellérthegy emlékmű sarkányölőjéhez hasonló megoldású a két világháború közötti időszak jelentős mesterének, Pátzay Pálnak Debrecenben felállított Kígyóölője, vagy Szomor László Szolnokon látható szobra



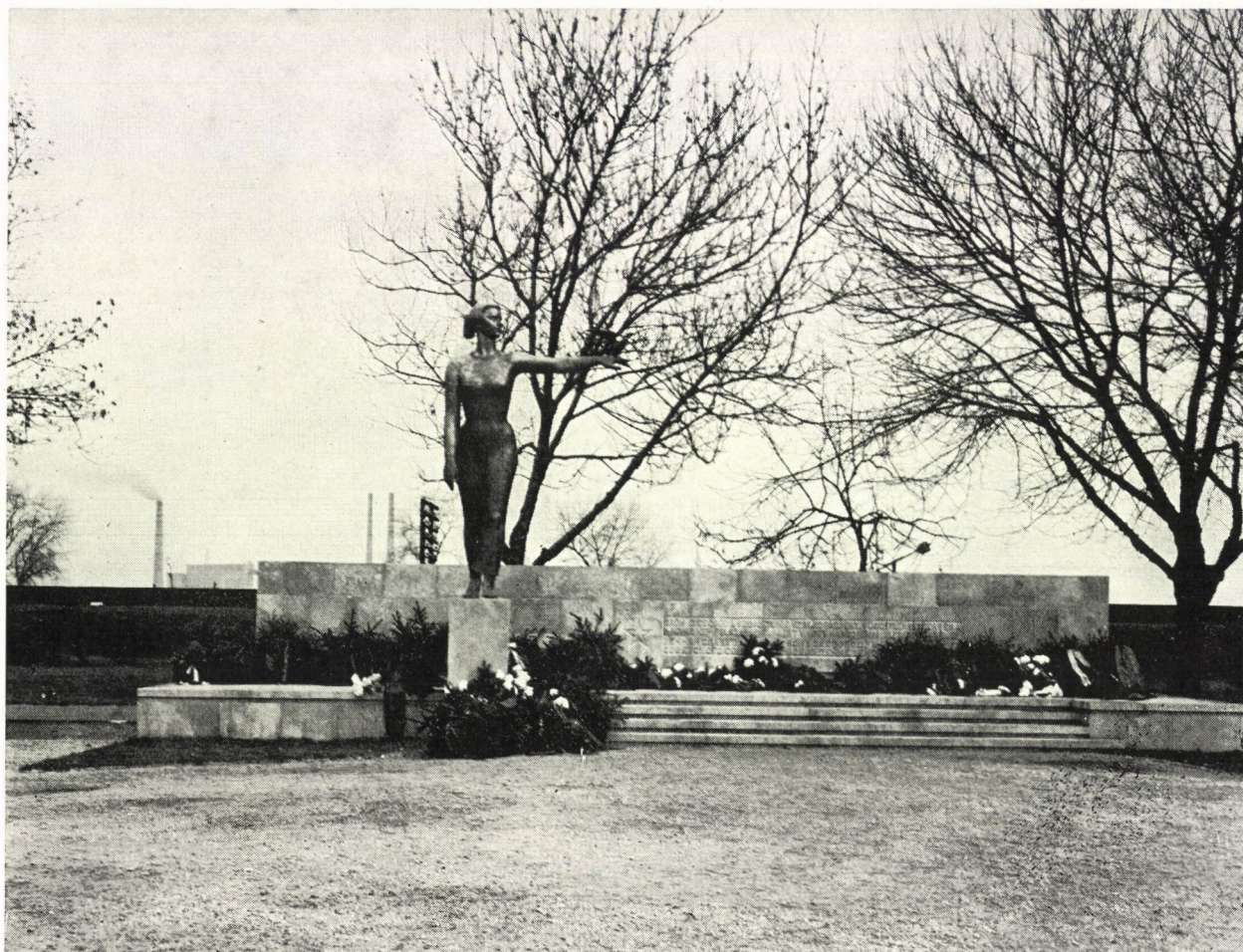
6. Kalló Viktor: *Felszabadulási emlékmű* (1965). Bp.

(1954), de találkozhatunk ugyanennek a témának — a háború, a fasizmus, általában a gonosz erők elleni küzdelem jelképes ábrázolásának — kompozicionálisan más megoldásával is. A fényt, világosságot, új életet hozó fátylavívőnek ugyancsak több variációja látható különböző felszabadulási emlékműveken, sőt előfordul ez a szobortípus más, a fentiekkel rokon gondolatot hordozó emlékművön is. Legmegragadóbb példája ennek kétségkívül az örök kísérletező, mindig megújulásra kész Vilt Tibor romantikus hevületű, hatalmas lendületű szobra a Tiszaleti Vízierőműnél.

Korai felszabadulási emlékműveink között különleges hely illeti meg Kerényi Jenő 1948-ban Sátoraljaújhelyen felállított Partizán emlékművét. A szobor a jugoszláv és magyar partizánok hősiességére emlékeztet, de tartalma, gondolatisága sokkal több ennél: ez valóban a harc és a győzelem megjelenítése, konkrétan is, jelképesen is; kifejeződik benne a felszabadulás ténye, az egyes emberé éppígy, mint az országé, s kifejezésre jut benne a felszabadulás, a szabadság fogalmához társuló teljes gondolati és érzelmi gazdagság. A kiterjesztett szárnyú madárral küzdő ifjú alakja csupa tűz, erő, elszántság és magabiztosság. A ragadozó — mint a szobor egyik kiváló méltatója írta annak idején — a gyűlölt német stukákat, így magát a fasizmust, a gyilkos háborút idézi emlékeztetünkbe, de emlékeztet ez a madár ugyanakkor az ősmagyar turulra is, amelyet olyan gyakran ábrázoltak az ellenforradalmi rendszerben, hogy bizvást lehetett felfogni már magának a rendszernek egyik jelképeként. A küzdelem a madárral tehát küzdelem és leszámolás a nyomasztó múlttal, a hamis illúziókkal, az elmúlt rendszer minden kegyetlenségével, embertelen-

ségével is. Megragadó az ábrázolt jelenet szépsége, érzéketessége, ugyanakkor mindenki számára érthető, mindenki számára sokat mondó jelkép ez a viszonylag kisméretű, de hatásában lenyűgözően monumentális szobor. Kiválik nemcsak a magyar második világháborús emlékművek közül, hanem helye van az egyetemes szobrászat hasonló célú alkotásainak legjobbjai között is.

Kerényi szobrának kiváló kvalitását több tényező biztosította, s ezek között a művész rendkívüli tehetsége nem az utolsó. Ám a tehetség — főleg ha szűken értelmezzük — a mesterségre korlátozzuk — bizonyára kevés lett volna. A kedvező történelmi pillanat, amikor a jó és gonosz világméretű küzdelemből a jó került ki győztesen, a nagy társadalmi-történelmi előrelépés, a hatalmas lehetőségek kollektív érzése, a társadalomnak, mint új megrendelőnek a további haladást szolgáló elvieszmei elvárásai és követelményei, amelyeknek azonban nem is kell megfogalmazódniuk, mert magában a művészen is élnek, munkálnak, alakítják gondolatait, érzelmeit, indulatait, közlésre készítetik, alkotásra serkentik — ezek a tényezők nagymértékben segítették a remekmű születését. A következtetés kézenfekvő: hasonló feltételek, hasonló tényezők szükségesek az emlékműszobrászatban a remekművek születéséhez. Kollektív eszmét, sokakban munkáló gondolatot, az emberiség előrehaladásának nagy távlatában is egyértelműen progresszív tartalmakat, sokakat lelkesítő (vagy megrendítő) érzelmeket kell megfogalmaznia és kifejeznie a művészen. Igazat kell mondania társadalmi értelemben, s igazat saját, legbensőbb énjét illetően is. Ha nem ez történik, a mű maga minden kisebb-nagyobb hamisságnak kérlelhetetlen leleplezője lesz, jóllehet ez nem mindig



7. Ungvári Lajos: Felszabadulási emlékmű (1965). Budafok

és nem mindenki számára válik azonnal nyilvánvalóvá.

A sátoraljaújhelyi Partizán felállítása idején és azt követően nem váltott ki egyhangú elismerést a kritika részéről. Ebben a tényben a dogmatikus esztétikai nézetek az időbeli fokozódó térnyerése tükröződött. Súlyosabb probléma persze, hogy ezeknek a nézeteknek a hatása magukban a műalkotásokban is egyre inkább érvényesült. A realizmus és formalizmus téves értelmezése, a realizmusért és a formalizmus ellen folytatott koncentrált támadás egyszerűen szólva odavezetett, hogy nem egy esetben formalizmusnak minősült a valóban tartalmas, valóban szocialista eszmeiségű realizmus, viszont realizmusnak vélték a gondolati sémát erőtlenül, külsőségesen megfogalmazó, igazában keveset, vagy éppen semmitmondó műveket. A fő követelmény és mérce gyakorlatilag a természeti formák hűséges visszaadása lett.

Mikus és Kerényi említett parlamenterszobrai alig egy-két évvel később kerültek felállításra, mint a sátoraljaújhelyi partizán, de már ezeken is mérhetőek voltak a jelzett tünetek, amelyek aztán csaknem egy évtizeden át alakítólag, de nem kedvezően hatottak emlékszobrászatunkra. Ennek az időszaknak értékesebb alkotásait keresve ismét csak Mikus és Kerényi nevét kell említeni. Mikus *Küzdelem* című szobra (1950–1955) kiérlelt, szépen megoldott, tartalmas alkotás. Az ő egyéni stílusát, a formákat pontosan, szabatosan megmintázó alkotó módszerét, higgadt, tiszta szobrászi beszédét voltaképpen alig is zavarták meg kívülről támasztott követelmények. Folyamatosan és sokat dolgozott ebben az időszakban. 1960-ban Székesfehérvárott felállított palmaszobrája, kiáltó nőalakja is szép bizonyítéka életműve tö-

retlen fejlődésének. Szembetűnőbb a változás Kerényinél, akinek *Felvonulókja* (1953) a korábbihoz képest fokozottabb természetűséget, ugyanakkor ezzel szinte arányosan csökkenő meggyőző erőt, mérséklődő hevületet éreztet, noha a szobrot így is a korszak legértékesebb alkotásai közé emeli a téma szerencsés kibontása, az ábrázolt és jellemzett fiatalság szépsége. A problémákat és veszélyeket azonban Kerényi jól érezte. Tíz évén át nem szólalt meg ezek után ebben a műfajban.

Harci és győzelmi emlékműveinkről szólva nem kapcsolhatjuk ki teljesen vizsgálódásunk köréből azokat az emlékműveket sem, amelyek a felszabadulás előtti magyar munkásmozgalom nagy eseményeire emlékeztetnek. Nem csak azért, mert a motívumok hasonlósága, olykor felcserélhetősége nyilvánvaló, hanem azért, mert emlékműszobrászatunkban a vázolt problematikus szakasz utáni kedvező változások első jelei is inkább ezekben mutatkoztak meg. Az 1950 óta Magyarországon élő görög emigráns szobrász, Makrisz Agamemnon 1959-ben felállított szekszárdi Tanácsköztársasági emlékművén F. Rude Marseillaise-ének génuszát idézte, szabad fogalmazásban, vaskos, darabos, de lendületes és erőteljes formában, nálunk akkor mindenestre az újdonság erejével hatva, a röviddel ezután mintázott és néhány év múlva Mauthausenben felállított Mártír emlékművén (1960/1963) pedig teljes magabiztossággal élt a modern plasztika kimunkált eszközeivel, mondanivalójának, tudatos és következetes antifasizmusának szolgálatába állítva azokat, kiválóan alkalmazkodva a történelmi és földrajzi miliő megkívánta eszmei és vizuális követelményekhez. Természetes, hogy műve nem maradt hatástalan emlékműszobrászatunk további alakulására, bár



8. Somogyi József: *Felszabadulási emlékmű* (1967). Salgótarján. Balla Demeter felvétele



9. Vilt Tibor—Jánossy György: Felszabadulási emlékmű (1965). Pesterzsébet. Balla Demeter felvétele



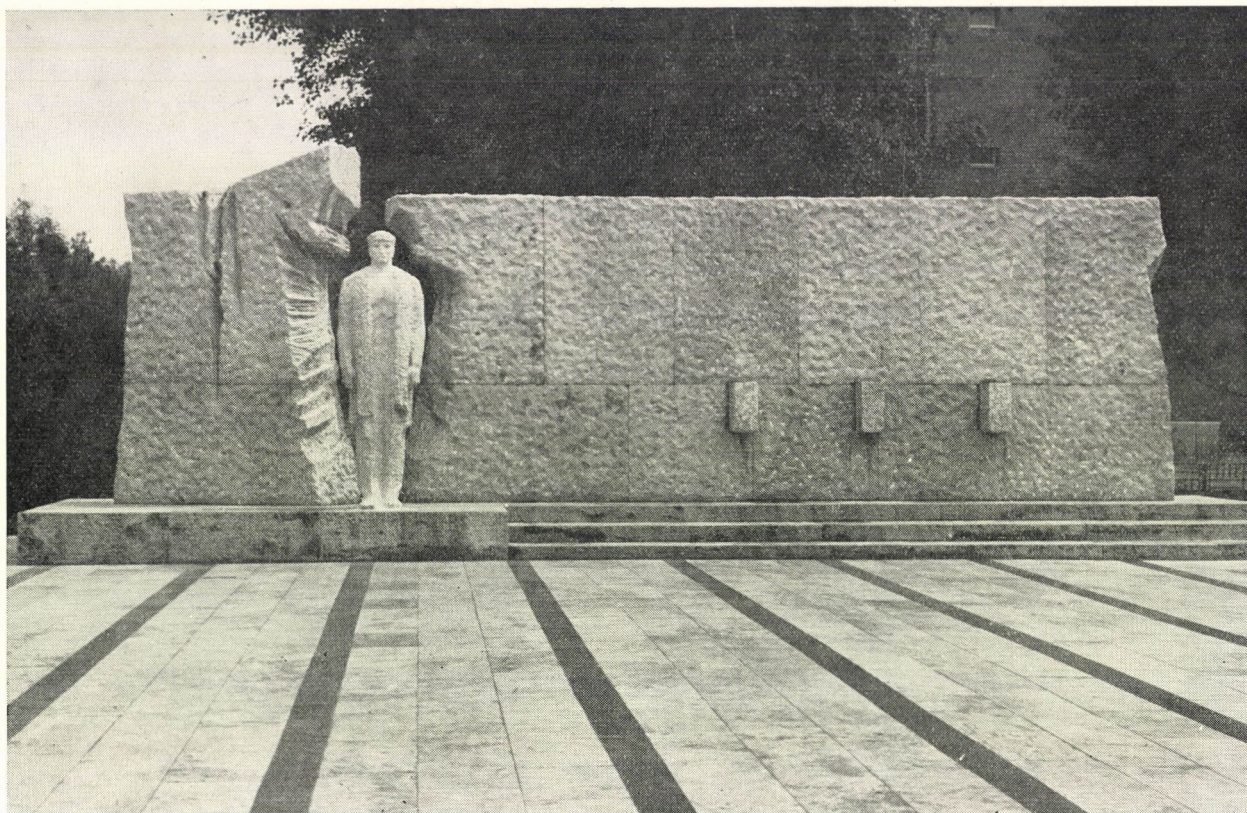
10. Pátzay Pál: Felszabadulási emlékmű (1968—1969). Ózd. Koffán Károly felvétele



11. Marton László: Felszabadulási emlékmű (1969). Jászberény. Kovács Ferenc felvétele



12. Vasas Károly: Felszabadulási emlékmű (1969–1970). Szécsény



13. Kiss István: Felszabadulási emlékmű (1971). Bp. Zilahy István felvétele

hatása sajnos, inkább csak bizonyos elemek átvételében nyilvánult meg.

Makrisz szekszárdi szobrával egy időben készült el Olcsai Kiss Zoltán szobrász és Körner József építész Munkásmozgalmi Mártíremlékműve a budapesti Mező Imre úti temetőben. A most nyolcvanéves mesternek, a magyar munkásmozgalom sokat próbált harcosának főhelyen álló hármasszoborcsoportja emlékeztet némileg F. Fijevszki oranienburgi „Erősebb, mint a halál” című kompozíciójára, de annak Rodin Calais-i polgárokjára utaló mintázásánál összefogottabb, lesimítottabb, jellegzetesen az ötvenes évek stílusát mutató alkotás. Emlékműszobrászatunkban tehát tovább él és a későbbiekben is megfigyelhető az újratörekvés, néha persze csak külsőséges mozzanatokban, valamint a régihez való ragaszkodás, annak ellenére, hogy ez az időszak az, amikor szinte egyszerre lép színre és kap jelentős feladatokat az 1930 körül született, a felszabadulás után nevelődött új szobrászgeneráció: Kalló Viktor, Kovács Ferenc, Konyorcsik János, Segesdi György, Kiss István, Kucs Béla, Martsa István és mások. Jól ismert mű Kalló Viktornak az 1956-os magyar ellenforradalom áldozatai emléként megőrző szobra (1958/1960), Segesdi György szegedi Tanácsköztársasági — (1960), Kiss István debreceni munkásmozgalmi emlékműve, (1961). Ebben az időben fogadták el egy pályázaton Kiss jó tíz évvel később felállított Tanácsköztársasági emlékművének (1957/1969) tervét, amely hatásosan elevenítette fel Berény Róbert 1919-es toborzó plakátjának ismert figuráját, ugyanakkor szervesen kapcsolódott bizonyos, részben említett szobrászi előzményekhez is.

Kétségtelen, hogy minden köztéri szobor lényeges funkciója egyebek között a környezet esztétikai alakítása. Bizonyos körülmények hatására azonban a természetes, figyelmen kívül semmiképpen nem hagyható funkció fokozott hangsúlyt kap és politikai emlékművek esetében is elébe kerül az agitativ funkciónak, jobb esetben szolid egyensúlyi helyzet alakul ki a kettő között. Ez a folyamat nálunk a hatvanas évek közepétől érezhető az

emlékműszobrászatban és hasonlóképpen a politikai plakát műfajában. Az 1956-os ellenforradalom leverése, a munkáshatalom gyors megszilárdulása utáni eredményes politikai-gazdasági fejlődés, a demokrácia szélesedése, a konszolidáció feltétlenül magyarázatul szolgál a jelzett jelenség megértéséhez, nem is beszélve magában a művészetben, művészetpolitikában végbement, az előbbiekkel természetesen összefüggő változásokról, a dekoratív műfajok fokozott előtérbe kerüléséről, a különböző stíluskezdeményezések és átvételek szabadabb érvényesüléséről.

A politikai emlékműveknek, ha szabad így mondani, kereslete van. Az ország városai, falvai szinte egymással vetélkedve építik, alakítják az egyre szebb, korszerűbb, a jövő igényeit is szolgáló központjaikat, lakótelepeiket, utcáikat, tereiket. Hogy honnan indultunk, mi van mögöttünk, arra egy-egy szobor emlékeztet; felszabadulási, tanácsköztársasági, munkásmozgalmi; a sok elbukás, leveretés ellenére is győzelmes múltbeli harcok emlékei. Szobrászaink jelentős része szívesen vállalkozik a feladatok megoldására, jóllehet tisztában vannak vele, hogy nem könnyű megformálni a múltra utaló, de mindig a jelent tükröző emlékműveket, a korszak által sugallt tartalmakat, korunk forradalmiságát, a minden napok forradalmiságát. Mint művészetünk egésze, emlékműszobrászatunk is keresi a helyét, lehetőségeit. Az útkeresés állapotában van, s ez a keresés sok szép eredményt, ugyanakkor nem kevés kudarcot is hozott.

A hatvanas évek közepe táján készült emlékművek tipikus példája Kerényi nagykanizsai (1964) és a vele sokban rokon törekvésű, mai szobrászaink legkiválóbbjai közé számító Somogyi József salgótarjáni felszabadulási emlékműve. Megformálásukat tekintve jellegzetesen egyéni alkotások. A nevezett mesterekre jellemző sajátos stílusjegyek szabad érvényesülését szemmel láthatólag semmi nem korlátozta. A környezetbe kiválóan illeszkedő, a zászlós, galambos, kigyós szimbólumot bizonyos könnyedséggel alkalmazó, békés, harmonikus kifejezésű, egészében dekoratív hatású szobor mind a kettő. Mikus

új Kígyóölője, amelyet két méretben, díszkutakon helyeztek el (Hatvan, 1964., Budapest, 1966.), már minden drámaiságot nélkülöz. A féllábon álló, könnyed mozdulatú férfiakt elegánsan dőli le a táncoló kígyót. Makrisz „Hús év” című miskolci szoborcsoportja (1965) a sok érdekes felületi játék, újszerű mintázás ellenére voltaképpen konvencionális, lényegesebb problémákat nemigen érintő alkotás. Valószínű persze, hogy a célja sem volt több valami szertelen, felszabadult öröm kifejezésénél, ami viszont, ha jól meggondoljuk, talán nem is olyan kevés. Martsa István hajdúböszörményi szovjet katonája (1965) díszlépésben, kihúzott derékkal, magasra tartott zászlóval lép elénk. Ünnepi póz, de vajon képes-e igazán felidézni valakiben, kortársainkban és utódainkban azt, amire emlékeztetni hivatott?

Szobrászaink érthető módon el akarnak távolodni a megszokottól, a sablonoktól, de sok esetben nem jutnak messzebb az újnak vélt formái vagy témabeli ötletnél. Szabó Ivánnak a Budai önkéntes ezred emlékére készített munkája (1967) egy felnagyított repeszdarab, vagy inkább romos fal, amelynek két oldalán a harcra és az áldozatokra utaló domborművek láthatók. Pátzay Pál egy Debrecen környéki parasztcsalád gondos kivitelű megjelenítésével bővítette felszabadulási emlékműveink motívumvilágát (1967).

Az említetteknel gondolatébresztőbb, erőteljesebb mű Vilt Tibor (építész alkotótársa Jánossy György) pestersébeti emlékműve (1965). Elsőként az egész mű jól megszerkesztett konstrukciója, a mértani formák asszimetrikus, mégis kiegyensúlyozott illeszkedése tűnik szembe. A szabályos négyszögbe komponált, szilárd formából épített, kitárt karú emberalak sokértelmű jelkép: munkás is, katona is, aki mintha sötét mélységből lépne elő, erősen, magabiztosan, hatalmasan, kitárva előttiünk is az élet, a reménység kapuját. Szűkszávúság, tömörség jellemzi az elképzelést és megvalósulást egyaránt, némileg hasonlóan a szobrász 1948-as, a Margitszigetre szánt munkásszobrának tervéhez.

A hatvanas évek második felétől máig ismét több, e műfajban addig nem szereplő, de egyébként jól ismert művész nevével találkozhatunk mozgalmi jellegű emlékműveink készítői között. Sokféle megoldással próbálkoznak, de törekvéseik lényegében nem különböznek a korábbiaktól. Marton László siklósi jobbágyfelszabadítási emlékműve (1966) és szentesi tanácsköztársasági emlékműve azért érdemes említésre, mert a művész itt szakítani igyekszik az egyre inkább teret nyerő méltóságteljes dekorativitással, a könnyed, derűs szemlélettel. Jászberényi felszabadulási emlékműve, amelyen a munkásság,

parasztság és értelmiség összefogását kívánja ábrázolni, ugyancsak elüt a nálunk megszokottól. Három erőteljes megformálású és kifejezésű, ám különálló figura alkotja a csoportot, azaz éppen az összefogás meggyőző érzékeltetése hiányzik belőle. Igen sikerült, tartalmasan dekoratív Vasas Károly szécsényi (1969/1970), és Lesényei Márta derecskei felszabadulási szobra (1974). Ifj. Szabó István debreceni emlékfalán elhelyezett domborműve a veteránok harcaira emlékezve stílusában is szerencsés módon kapcsolódik képzőművészetünk forradalmi hagyományaihoz (1969). Nagybatonyi szovjet katonája (1970) a kő, óbudai emlékművének (1974/1975) könnyűléptű Nike figurája a bronz nyújtotta lehetőségekhez és követelményekhez igazodik. Ugyancsak a győzelem kedves mitológiai figuráját jelenítette meg Kiss Kovács Gyula soproni szobra (1969), budapesti emlékművének (1972/1973) szinte levegőben úszó nőalakja pedig talán már az úrhajózás eredményeire is utalni kíván.

Szobrászaink egy része a természeti formák fokozott átírására törekszik, félabsztrakt megoldásokkal próbál megfelelni a korszerűség igényének, mások a szándékoltan naturális megjelenítéssel is képesek fontos mondani-valók sürített közlésére. Ilyen Varga Imre újpesti partizán emlékműve (1971). Az utóbbi időszakban találkozzunk viszont teljes absztrakt szobrászi megoldásokkal is. Segesdi György tatabányai (A szabadság lángjai, 1969/1970) és Laborcz Ferenc budapesti emlékműve (XVI. kerület, 1970) a leginkább említésre méltó ezek között. A tisztán építészeti jellegű emlékművek száma viszonylag még elenyésző. (Szombathely, Komló.)

Harminc év magyar felszabadulási emlékművei sorának e rövid áttekintése után megállapíthatjuk, hogy a műfaj természetéhez tartozó számos megkötöttség ellenére szobrászainknak stílusban, témában egyaránt meg lehetőségen tág tere van egyéniségük érvényesítésére, saját elgondolásuk megvalósítására. Úgy gondolom, művészeink számára nem is ezen a téren adódnak a legnagyobb problémák. Sokkal jobban nyugtalaníthatja őket a munkájukat kísérő eléggé nagyfokú részvétlenség, érdektelenség, visszhangtalanság, ami a sajtó, a szakirodalom, az érdekeltek szervek és a közvélemény részéről egyaránt megnyilvánul. Az emlékműszobrászat, s benne a politikai emlékművek műfaja él, sokan művelik, sőt sokan művelik magas szinten, a művek bekapcsolódnak a társadalom életébe, felavatják, megkoszorúzzák őket. Csak éppen alig-alig beszélünk erről a témáról. Többek között ezért is annyira öröndetes ennek a nemzetközi eszmecserének a létrejötte.

Kontha Sándor

LIBERATION MONUMENTS IN HUNGARY

In 1975, in the Soviet Union an international conference was held under the title "Monuments of Fight and Victory". The contribution about the liberation monuments in Hungary was prepared for this conference.

At the beginning, the author analyzes the pre 1945, Hungarian sculptured monuments. He points out that works of art of this kind were lacking conceptual-philosophical message. Nearly all the authors were the followers or students of academic art. These antecedents are responsible for the large-scale reservation towards monument-sculpture, for the biases as to this genre.

Post-1945 changes are principally of conceptual nature. Instead of trends ignoring historical processes, people's interests, progressive endeavours aimed at the contribution to progressive social transformation came into the foreground. The leading ideal was not nationalism, chauvinism any more, but internationalism, the brotherhood of peoples. An opportunity was given — for the first time in Hungarian history — to represent the heroes and martyrs of the revolutionary movements of peasants and workers. In this way the greatest obstacle of the philosophical-artistic advancement of the genre, its growth in significance has been eliminated, because the precondition of the advancement is the service of progress and truth.

The author points out that historical opportunity has not automatically involved perfect realization: the development of post-1945 Hungarian monument-sculpture was not proceeding without contradictions, by-passes, mistakes. Nevertheless, the achievements are of great significance.

The author analyzes in detail Sigismund Kisfaludi Strobl's Liberation Monument situated on the top of Gellért-hill. This monument-complex embodies all those elements, symbols, direct representations which can be partially traced in the other monuments.

Jenő Kerényi's Partisan-monument at Sátoraljaújhegy is considered as of particular significance. Owing to its artistic qualities it occupies an especially important position among the Hungarian monuments of the second World War, and can be rated among the best of international sculpture of this nature.

Kontha Sándor

A LEBONTOTT ZÓLYOMI PAPLAK GÓTIKUS FALKÉP-SOROZATAI

1930 és 1940 között került lebontásra Zólyom (Zvolen) főterének gótikus parókiája. A Szent Erzsébet plébániatemplomhoz tartozó épület képét, az egyik — liturgikus tárgyú — falképpel, G. Balaša tette közzé.[1] Ehhez az egyházi tárgyú sorhoz tartozik a plébánia patrociniumát, Magyarországi Szent Erzsébetet ábrázoló al secco is. Utóbbinak „slovensky majsterét” K. Vaculik az 1430—1440 körüli időre datálja.[2] A kemény kontúrokkal dolgozó, XV. századi vidéki kismesternek — a vallásos tárgyú zólyomi falképek mesterének — kezemenkáját, úgy gondolom, Liptóban, s más — hajdani magyarországi — templomfestéseken még azonosítani tudjuk majd.[3]

Ezúttal nem ezt a sorozatot írnám le — képei sem állnak rendelkezésemre —, hanem ugyanennek a paplaknak egy másik, valamivel későbbi al secco-ciklusát. Ezt a sorozatot ugyancsak transzferálták. Világi tárgyú és a magyarországi szakirodalomban éppen annyira ismeretlen, mint az előbb említett zólyomi falképek.

Értékét nem mértéke szabja meg. Tárgyánál fogva mind a művészettörténet, mind zenetörténetünk — (sőt vadászatunk honi története is) — joggal vallhatja magáénak. E — Szlovákiában is publikálatlan — ciklusnak eredetije jelenleg a zólyomi Szlovák Nemzeti Galéria raktárában tárol. A rendelkezésemre álló fotográfikus képsort Kuczogi Zsuzsa, a budai Vármúzeum rajzolója komponálta meg. Minden rajzi mozzanata — az erősen torzító — fénykép-eredeti adatán nyugszik.

A zólyomi parókiának ez a világi tárgyú al secco-ciklusa királyi-főúri vadászatot ábrázol. Műformái a XV. század derekára, második felére (végső esetben a XVI. század legelejére) datálják.

Arra a korra, amikor a későgótika flamboyant művészete — főként az udvar körüli művészet — már nemegyszer a feudális világ iróniájává válik.

Hasonló — nem művészeti, hanem viselkedés-ikonográfiai — jelenség az, hogy 1476-ban, Mátyás budai lakodalmakor a fővárosban s az 1518. évi egri farsangon az apródok már karrikírozzák a lovagi bajvívást! Dárda helyett seprűnyelet és piszkafát ragadnak, páncél helyett hordóabroncsokkal övezik magukat s párnákat kötnek magukra; fejükbe paraszti gyapjúsipkát nyomnak. De ugyanide tartozik — immár képzőművészeti

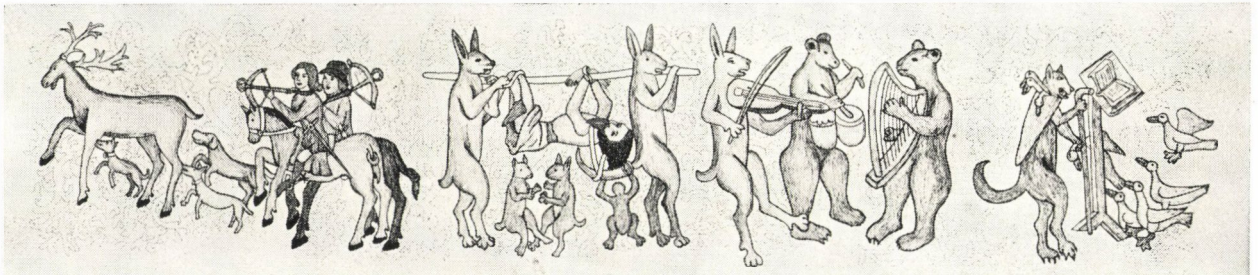
síkon — két esztergomi, tán Estei Hippolit érseki udvarához köthető kályhacsempe is. Egyikén komoly képű boldondot, a másikon kissé delirált, falevékoszorús játék-királyt, Vadembert látunk.[4]

Ez a kor Mátyás budai reneszánszának kora. A kor pedig — ahonnan ha nem is a zólyomi seccator ered, hanem a mustrái — egyaránt köre a fejedelmi vadász-kedvtelésnek, a muzsikának s annak a festői szabadosságának, amely vígan odafricskáz akár az udvari uraknak is. Mivel maga a képsor, mint festői mű vajmi szerényke alkotás, inkább művelődésünk, mintsem a képzőművészetünk történetének jeles emléke.

Az egymást filmszerűen követő zólyomi képsornak ez a tematikája:

1. Két lóháton ülő úr két agárral s egy örv nélküli vizslával tizenhatos szarvasbikát űz. Az egyik lovas számszerűen emel a szarvasra. A másik vadász — kinek oldaláról kétélű, egyenes keresztvasú pallos csüng — hátán hordja számszerűjét. A bal oldali lovas hajadonfótt van. A jobb oldali alak felhajtott szélű, puha kalapot visel.
2. A vadászat különös eredménye: két tenyeres-talpas, nagyra nőtt tapsifüles két lábra áll és egy zsákmányrúdra kötözött vadászt cipel a vállán. A vadász nyakáról vadászkuvert függ alá. A vadász alakja alatt két kismányul táncrea perdül. Egy majom pedig a lecsüngő vadászkuvrhoz emeli két mellő lábát.
3. A nyulak diadalmenetéhez állat-orkeszter szolgáltatja a zenét. Az egyik természetes nyúl hegedül. Mellette egy medve — két, derekára rögzített, gömbölyű — dobot ver. Az állatok zenekarának harmadik oszlopa újra macskó. Ez pengeti a lantot, áhítattal.
4. A záróképen egy — ugyancsak két lábon álló — róka jelenik meg. Hátán tarisznya, vagy csuklya, mint a papoknak. Ebből a csuklyaszerű tarisznyából három liba kandikál ki, nyaktól felfelé. A róka baljában is egy — nyakánál megragadott — gágogó liba. A ravaszdi felemeli mellő jobbát; hatalmas görcsös botot tart. Alighanem a ritmust veri bottal. A róka előtt, a pulpituson nyitott énekeskönyv. A pulpituson túl négy gágogó liba: az énekkar.

A kidolgozatlan háttér véges-végig növényi, florisztikus díszítésű, olyanféle, mint amilyennek néhány töre-



Vadászok gúnyoldása. Al Secco a zólyomi parochia épületéről. Kuczogi Zsuzsa rajza

dékét — igaz sokkal kvalitásosabb kivitelben — a zólyomi vár első emeleti termeinek ablakmélyedései körül látjuk.[5]

Látnivaló: az ecsetet nehezen forgató zólyomi festő humoros-szatirikus megrendelőjének — az *akkori* zólyomi városi plébánosnak — lucidus, kissé népmesei zamatú ötletét vitte falra. Kedvelt témája ez — a vadászok kígyúolása, „ugratása” — az egész középkornak! Közel áll ahhoz a vadászatot pellengérező maróbb bírálathoz, amelyet Johannes Salisburiensis Polycratus brit filozófus, a nagy Thomas Becket kancellárnak titkára 1160 körül már ekként fogalmazott meg:

„... ezek a derék lovasok a szerencsétlen, gyáva kis állatkáknak lemészárlásakor akkora kürtszót csapnak, mintha éppenséggel Kappadócía királyát ejtették volna foglyul...” (Amivel is azt akarja mondani: védtelen állatokat ölnek rakásra, ahelyett, hogy — Salisbury korának eszményeihez képest — a Szentföldet hódítanak meg.)

Annak, hogy e képsornak, valamint a zólyomi parókia falát díszített másik, vallásos tárgyú al secco-sornak keletkezési körülményeit megismerjük, talán műhelykapcsolatai felé is kitekintsünk, nézzük meg: milyen volt a zólyomi plébánia státusa, kik voltak középkori papjai?

A négy későbbi vármegye területét magába foglaló Zólyom megye az Árpádok korában királyi magánuradalom, erdőispánság volt. Vadászparadicsom ez a terület az Árpádok idején. De az maradt akkor is, amikor Nagy Lajos — a zólyomi óvár, a Pusty Hrad alatt — felépíttette a máig álló zólyomi új várat is. A városnak — amelynek a tatárjárás után már csupán *megújított* kiváltságait — plébániája korábbi a tatárjárásnál. Magyarországi Szent Erzsébet — IV. Béla leánytestvére — a templom védőszentje. A templom plébánosai pedig nagy jövedelmű tekintélyes, közügyekkel is foglalkozó emberek. Nyilván a XV—XVI. századforduló, vagy a XV.



Magyarországi Szent Erzsébet. Al Secco a lebontott zólyomi parókiáról (XV. sz.)

század derekának zólyomi plébánosai közt kell keresnünk az ismertetett falkép-ciklusnak inspirátorát és maecenását.

Az általam ismert adatokból nem világos az, hogy a zólyomi királyi vár házikápolnájának[6] papjai milyen kapcsolatban állottak a Zólyom városi plébánossal? Bizonyos azonban, hogy, mivel a régi időkben Zólyom a királyok egyik leggyakoribb tartózkodási helye, az itt-tartózkodó uralkodókat a zólyomi plébánosokhoz személyes szálak is fűzték.

A zólyomi plébános tekintélyét számos adatunk igazolja.

Igy, amikor 1310-ben az esztergomi érsek felülvizsgálta a Kürtösi családból eredő Fülöp comes családjának póniki kegyúri templomépítési kérelmét, az érsek a zólyomi plébánost bízta meg a kérelem jogosultságának elbírálásával.[7] 1325-ben Magister Nicolaus archidiaconus de Zolio et capelle regie beati Nicolai de eadem, a radványi plébános s a Radványi (Radvánszky-ös) Tamás között felmerült peres ügyben jár el.[8]

1332-ben Fülöp mester esztergomi kanonok, plebanus de Solio négy márka pápai taksát fizet.[9]

Nagy Lajos király — aki Ambrus mesterrel 1364 és 1378 között építteti fel az új zólyomi várat[10] (s nem sokkal utóbb Véglest) —, ugyancsak kiváltságokkal kedveskedik a zólyomi plébánosoknak. Egyik datálatlan oklevelében — valamelyik esztendő júliusának 25. napján — Nagyszalatnán tartózkodtában hűséges emberének, János presbiternek, a zólyomi főispán papjának kérésére a Zólyom mellett levő Halaz — ma Rybar — falu Jakkultelke nevű kúriáját az ahhoz tartozó birtokrészrel egyetemben Bálint fiának, Gergelynek, s mindenkor i leszármazóinak adományozza.[11]

Utóbb, 1381. február 19-én Lajos király megerősíti azt a Zólyom városában divó régi szokást, hogy azok, akik a városba bort hoznak — még, ha királyi munkások is —, egy forintot fizessenek a zólyomi plébánosnak, a *parókia szükségére és építésére*. [12]

Közben, 1380. február 12-én a zólyomi plébános jelenlétében Zólyomban ment végbe Nagy Lajos leányának,



A zólyomi plébániatemplom északi oldalán a lebontott granárium (egykori Krisztus teste kápolna)
Kuczogi Zsuzsa rajza



A zólyomi Szent Erzsébet-templom, az északi ún. granarium lebontása után

Hedvig királykisasszonynak — később felbomlott — eljegyzése Vilmos osztrák herceggel.[13] 1382-ben Nagy Lajos király, immáron *viribus lapsus*, Zólyomba hívja a lengyel rendeket, hogy bemutassa nekik Luxemburgi Zsigmondot, Mária királykisasszony vőlegényét. Ezeknek az országos eseményeknek következése az, hogy 1383. március 7-én Mária királynő földadományban részesíti Zólyom városát.[14]

Maga Mária királyasszony — csakúgy, mint Zsigmond is — igen sokat s hosszasan tartózkodott mind Zólyomban, mindpedig a nemrégiben felépült véglesi vadászkastélyban.

1395-ben újabb, érdekes adatra akadunk a zólyomi Szent Erzsébet-egyházsal kapcsolatban. Ennek az esztendőnek március 5. napján Katerina asszony, Frigyes mesternek, Mária királynő hintókészítőjének felesége Zólyom városában végrendelkezett. Ebben a testamentumban elmondja: a zólyomi Szent Erzsébet-plébánia-templomnak Corpus Christi kápolnáját az ő első férje, néhai Hetzker Péter alapította.* Most Katerina asszony az ő házát — amely a Strewbel nevezetű Jánosnak és István serfőzőnek háza között fekszik — az ahhoz tartozó rétekkel és földekkel együtt a zólyomi egyházra hagyja, s minde jószágokat át is adja László zólyomi plébánosnak.[15]

László plébánosnak utóda Siledi (Süledi, Szilágyi?) Mihály volt, Domonkos fia. Mihályt, mint pécsi klérikus 1402. december 12-én esztergomi kanonokká nevezi ki a pápa. Jövedelme ekkor évi ötven arany lett. Mihály kanonok 1402. december 30-án elnyerte a szucsányi plébániát is, amely évente tizenhármas márkát jövedelmezett. (De ugyanekkor Mihály kanonok le kellett mondjon az általa addig élvezett zólyomi plébániáról.) A zólyomi

plébánia javadalma ekkor ugyancsak tizenhármas márkára rúgott.[16]

Támogatja és gazdagítja a várost Zsigmond király is. 1412. április 14-én Nagyváradon kelt diplomájával a Mátyás apostol ünnepét előző és követő hétre — Budához hasonló — vásártartási jogot ad. Erre az időre a kereskedőket felmenti a Zólyomtól két mérföldnyire eső körzeten belül az összes vámtól.[17]

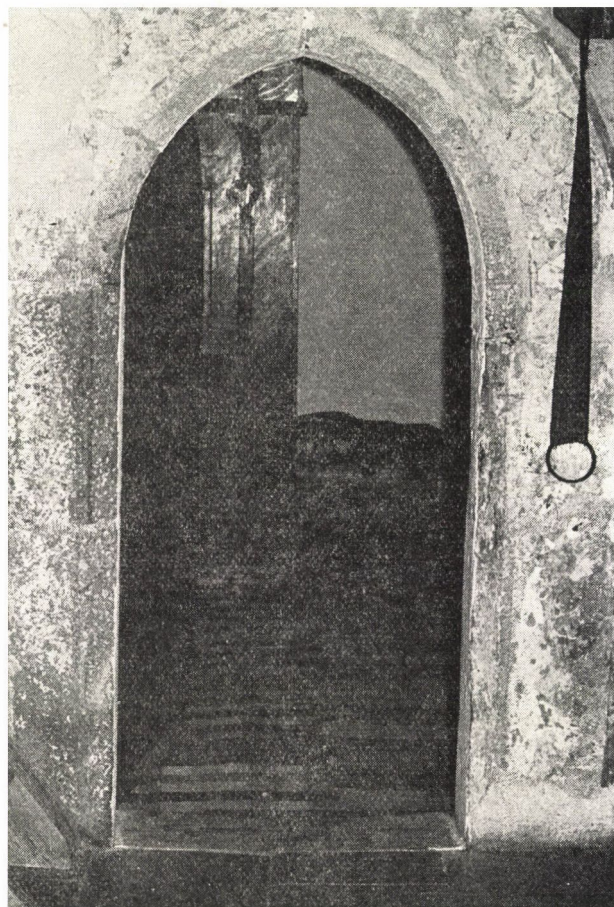
A zólyomi plébánosok jó jövedelmű papok. Javadalmauk felér az esztergomi főkaptalani éneklőkanonokéval. Részt vesznek a környék egyházigazgatási munkájában. 1420-ban István zólyomi plébános vezeti be Besztercebányai Márton fiát Menyhértet néhai Lampert besztercebányai plébános és rektor örökébe.[18] Menyhért egyébként Zsigmond királynak kedvelt embere.[19]

1464-ben Mátyás király — aki a húsvétot Zólyomban tölti — László zólyomi plébánost — a parókiával és a kúriával együtt — mentesítette a zólyomi királyi várnak járó mindennemű szolgáltatás alól. Erről a privilegiumnál a király két zólyomi várkapitányát, Disznósi Lászlót és Daróczi Jánost egyidejűleg értesíti.[20]

Mátyásnak a zólyomi Szent Erzsébet-egyház iránt való devócióját jelzi az a kehely is, amelyet a nagy király adományozott ennek a templomnak.[21] A város iránt való jóakarátának, de meg tudatos városfejlesztő politikájának emléke az 1471. március 8-án Budán kelt oklevél, amellyel Mátyás Zólyom várost újabb jelentős adókedvezményekben részesíti.[22]

Mátyás királynak a zólyomi váron végzett hatalmas építkezéseit stíluskritikai bizonyosságaink is igazolják. Ezek a Mátyás kori zólyomvári építkezések azonban nem értek véget Mátyás 1490-ben bekövetkezett halálával!

1490-ben Beatrix özvegy királyné, mint a bányavárosok földesszasszonya, itteni jövedelmeiből 855 duká-



A zólyomi plébánia-templom gótikus sekrestyéje

tot utaltatott ki „pro edificio Veteri Solii”, 1491-ben „pro expensa ad fabricam Veteris Solii” 900 dukátot, 1492-ben pedig „pro expensa castri Zolinensis” 222 dukátot utaltatott ki.[23] Ezeket a zólyomvári építkezéseket a királyné embere, a ferrarai Perotto de Vesach, a zólyomi főispán irányította. Meglehet, hogy Vesach azért rezideált egy ideig a Zólyom megyei Királyfalván, mert a zólyomi vár építkezései inkommodálták.[24]

Vesach, aki 1485-ben még mint Estei Hippolit ügyben eljáró ferrarai udvari ember intézkedik, 1497-ig tölti be a zólyomi főispáni tisztelet. A XVI. század legelső évében az özvegy Beatrix királynéval együtt távozott az országból. Balogh Jolán a Beatrix-időszaknak és Vesach zólyomi főispánsága idejének tulajdonítja azt a néhány indadiszes freskót, amely a zólyomi vár első emeletén — csodák csodájára — megmaradt.[25]

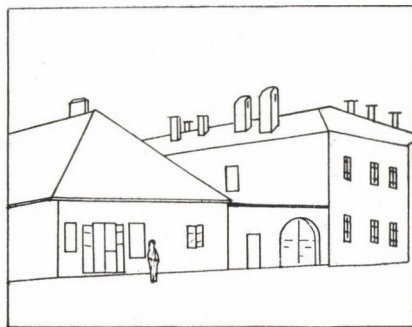
A zólyomi plébániával s annak freskóival kapcsolatban a zólyomi vár további sorsa — a Thurzók-korszak — már érdektelen.

Az egyházi jellegű freskóciklus is, a vadászokat karikírozó sorozat is korábbi a Thurzók zálogos várbirtoklásától.

De meg a vár birtoklása — vagy birlalása — korántsem volt azonos a szabad királyi város felett való földesurasággal. Így a patronátussal sem. A városi Szent Erzsébet-egyház patrónusa — a város 1243-ban meg erősített privilégiuma értelmében — Zólyom városa volt.

Az egyház néhány XVI. századi adata azt mutatja: a Szent Erzsébet-egyház anyagi helyzete a XVI. században sem hanyatlott.[26] Ekkor azonban mind a vallásos tárgyú freskók, mind a vadász-karikatúrák régen ott díszlettek már a régi királyok grata personáinak, a zólyomi plébánosoknak parókiaja falán.

Ha egybevetjük szórványos adataimat — addig, amíg a régibb elmélet helyett jobb és új nem támad —, ezeknek a falképeknek festése idejét Mátyás király korára, László plébános időszakára tenném.



A lebontott zólyomi paplak. Kuczogi Zsuzsa rajza

Bizonyos az, hogy a király, vagy legalábbis környezetének emberei nemegyszer felkeresték a zólyomi plébánost. Bizonyára derültek a falakról lekiáltó — és nekik szóló — gúnyrajzokon!

Zolnay László

JEGYZETEK

1. Spravodaj Krajského strediska štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Banskej Bystrici. 9. évf. (1966) 32.

2. L. a Vaculik szerkesztette Slovenská Národná Galéria c., évszám nélkül megjelent katalógus egyik számozatlan lapján. (Képpel) — A bibliográfiailag nehezen körülírható kötetke másik címe: dvanást storočí výtvarného umenia na Slovensku. Vaculik, e kötet pár lapos, de ugyancsak számozatlan francia rezüméjében a cseh művész stílusához kapcsolja ezt az alkotást. Leírása ugyane füzet számozott részében, 136. lap, 43. sz.

3. Erős hasonlatosságot mutatnak ezekhez a falképekhez a szmrécányi templom egyik csoportjának alkotásai is. Hamarjában az Ung megyei Gerény (Horiany) r. k. templomának Köpenyes Mária freskója tűnik a zólyomi paplak Szent Erzsébet-ciklusa közeli rokonának (Radocsay: Falképek... 141, LXXV. tábla.)

4. A két kályhacsempe az esztergomi Vármúzeumban van. — A bolondjátékokról I. Zolnay L.: Bolondok könyve. 1972. (Kézirat). — Ehhez az ironikus kultúrtörténeti folyamathoz kapcsolódik az európai játékok történetének az a reneszánsz fejezete, amelynek során a kártyában a 15. században még legnagyobb ütőértékű király devalválódik s a kártyakirály helyébe mint adu, mint skiz (Excusez...), az addig legalacsonyabb számértékű Bolond lép, a Jolly Jocker, a szlávok Durákja.

5. Itt említeném meg, hogy a zólyomi vár első emeletének freskóit, az azt borító újkori szobafestő-készítette rámeszelésekkel, de az egész vakolattal együtt — tudatlanság-okozta szerencsétlen módon — a második világháború után leverték. A váron dolgozó szakértőknek éppen hétvégi pihenőjére esett ez a vandál „roham-munka”. — Így aztán — a vár freskói elpusztulván — ez a néhány zólyomi al secco is becses emléke az udvari művészetre támaszkodó helyi falfestő-tevékenységnek.

Ezeket a — mégis megmaradt — zólyom-vári emeleti falfestményeket nem Mátyás királynak, hanem Beatrixnak vagy a Thurzóknak zólyomi rezideálásával vélem összefüggőnek.

6. A zólyomi vár — barokkban átépített — keletelt házikápolnája a vár Nagy Lajos kori megépítésével egyidős. (Dobroslava Menclová: Hrad Zvolen, Bratislava, 1954. 36–40, 57, III. lap, 22–23. képnél). Mivel a zólyomi várkápolna Nagy Lajos kori pápai engedélylevele nincs meg, elképzelhető, hogy a zólyomi kápolnára vonatkozik az az 1366. évi supplicatio, amelyet Kumorovitz I. Bernát a budai királyi házikápolnának tulajdonít. Ez az 1366. jún. 23. kelt supplicatio ugyanis nem jelöli meg a kápolna színhelyét. L. Tanulmányok Budapest múltjából, 15. (1963) 114–115.

7. Balaša, G.: Pisomny doklad a Ponikách. Spravodaj... II. (1969) 135–137.

8. Knauz F.: Monumenta ecclesiae Strigoniensis, III. 65., 109. sz. — Ez az adat nem egészen világos! Ha Miklós a zólyomi királyi kápolna papja, akkor ez a királyi Szent Miklós-kápolna sem a zólyomi városi plébánia nem lehet, sem pedig a zólyomi (új) vár kápolnája. Előbbinek ugyanis Szent Erzsébet a védőszentje. Az utóbbi capella viszont 1325-ben még fel sem épült. — Miklósról I. Kollányi F.: Esztergomi kanonokok. Esztergom, 1900. 37. — Ez a kápolna csakis a zólyomi óvárnak (Pusty Hrad) temploma lehetett!

9. Theiner A.: Monumenta Vaticana, I. 572, 574.

10. Eperjesen, Diósgyőrről — s talán Véglegesen is — Ambrus mester dolgozott a királynak. Arch. Ért. (1882) évf. XV. lap. — Múzeumi és könyvtári értesítő, 1908. 195. — Horváth Henrik:



A zólyomi vár folyosórészlete

Budai kőfaragók és kőfaragójelek. Budapest, 1935. 36. — Dercsényi D.: Nagy Lajos kora. Budapest, é. n. 9, 53, 96.

Ehhez a témához tartozik: a zólyomi újvár területén, a várudvaron végzett ásatások során (1953-tól fogva) Stefánia Schönweitzová szlovákiai kutató jelentős feltárásokat végzett. Ezek során felszínre került egy — XIV. századnál régebbi építésű — keletelt, 18 m hosszú, félkörös záródású kőépület alapfala. Azt, hogy ez templom lett volna, nem állítja a feltáró régész. Monumentorum tutela, 8. (Bratislava, 1972)

11. O. L. Liber Regius, XXI. 266—269.

12. „... pro fabrica et necessitatibus ecclesie parochialis...” Levéltári közlemények, 3. (1926) 238. Dr. Föglein Antal regesztáiból.

13. Fejér C. D. IX. 5. 380.

14. O. L. DL. 24.920. — Fejér C. D. X. 1. 74—75.

15. Szendrei János gyűjtése N. N. (Fejérpataky-féle oklevélmásolat gyűjtemény.) — Vö. MTA, Kézirattár, Föglein-hagyaték. „Zólyom város” 1395. év.

* A zólyomi plébániatemplom oldalkápolnáival kapcsolatban Balassa Géza kutatónak (Szlovákia, Besztercebánya) az a nézete: a templom ma álló oldalkápolnája a déli, ún. Beniczky-kápolna. Meglehet, hogy az 1395-ben említett Krisztus teste-kápolna a hajótól északra esett s ebből csináltak később granáriumot. 1973-ban ebben a térségben, a hajótól északra, vízcsőfektetéskor, csontvázakon kívül falak kerültek elő.

16. Vatikáni okmánytár, I. 4, 476, 479.

17. O. L. Liber Regius, III. 929, 1015. — Előzménye 1390-ből: Levéltári Közlemények, 3. (1926) 238.

18. Besztercebánya levéltára, 1420. dec. 16. (Vö. MTA Kézirattár, Föglein-hagyaték, „Besztercebánya”).

19. Menyhért besztercebányai plébános ünnepélyes beiktatásáról Szászfalvi Miklós fia, Ferenc mester esztergomi kanonok és császári közjegyző írásos jelentést ír Zsigmond királynak. MTA Kézirattár Föglein-hagyaték, MS 5221 és 5222. „Radvány” és „Besztercebánya” kötegen.

20. Zólyom város levéltárából közölte Ipolyi, Arnoldus: Schematismus historicus diocesis Neosoliensis. Besztercebánya, 1876. 221—224.

21. Hampel, J.: Das mittelalterliche Drahtemail. Budapest, 1888. 14. — Vö. Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában, I. Budapest, 1966. 386.

22. Ennek bevezetése: „... quod cum Gloria Regum in multitudine populorum et decus ac robur Regnorum in divitiis et amplitudine consistant civitatum...” O. L. DL. 24. 974

23. Beatrix-okiratok, Bp., 1914. 260, 261, 303.

24. Vesach királyfalvi reneszánsz kastélyának ma már — Radvány határában — csupán a helye van meg, egy ipartelep telkén. Balassa Géza szerint (Besztercebánya) — aki a kastély helyét ismeri — 1974 utáni időre tervbe vették feltárását. Vesachról I.: Balogh Jolán: A művészet... I. kötet, Bp. 1966. 696. (Irodalommal).

25. Balogh J. i. m. I. 262.

26. 1512-ben annak akadunk nyomára, hogy Orbán zólyomi presbíter Zolnai Stek János Hudecz nevű jobbágynak pénzt ad kölcsön. Az adóst a pap kiátkozással fenyegeti, mire is a gazda fizet jobbágya helyett. Zólyom vármegye I. protocolluma, 32. — 1515-ben Piry Péter Zólyom megyei Baczur nevű birtokának tíz jobbágytelkét 32 aranyért Zólyom városának és az ottani Szent Erzsébet-egyháznak zálogába veti. O. L. 4—1010. sz. táblai per. — A XVI. század elején a Szent Erzsébet egyház orgonistájának salláriuma évi 32 forint volt. Zolnay László: Ungarische Orgelbauer und Organisten im 14—16. Jahrhundert. Studia musicologica, 14. (1972) 391.

1502-ből Crauser Jeromos a zólyomi plébános; a következő évből Thomas altalista nevét ismerjük. 1512. június 12-én Zólyom vármegye sedriáján Hanyi Mátyás zólyomi várnagy tiltakozik az ellen, hogy Dubraviczky Mihály és Deesházi István dobronyai várnagyok azokon a szabad királynéi erdőkön, ahol Zólyom város szegényei — a Szent Erzsébet-ispotály pauperei — laborabunt..., a városnak ezt a *cilandriáját* váموkkal sújtsák. MTA Kézirattár, Föglein-hagyaték, „Zólyom város”.

ADATTÁR

NAGY BALOGH JÁNOS ÉLETRAJZÁHOZ

1969-ben Nagy Balogh János halálának félévszázados fordulójára emlékezve kiállítást rendeztünk a Magyar Nemzeti Galéria anyagából Kispesten az Ifjúgárda Művelődési házban.[1] Ezen a kiállításon több érdekes, eddig nyilvánosságra nem került dokumentum bemutatása vált lehetővé Muszély Ágoston festőművész, rajztanár családjának előzékenysége révén.[2]

A már elhunyt Muszély volt csaknem húsz éven keresztül az a barát, aki Nagy Balogh Jánost csöndes tisztelettel és őszinte szeretettel vette körül. Valamikor Nagy Balogh azzal a gondolattal foglalkozott, hogy életrajzát Muszélyval megíratja, ezért fontosabb iratainak egy részét már életében átadta neki. Muszély sohasem írta meg ezt az életrajzot, csupán néhány oldalnyi visszamemlékezésben idézi fel barátjának markáns alakját, magatartását, egyes szokásait, érdeklődését.[3]

Barátságuk 1900-ban kezdődött. A nagybányai művésztelepen hallott először Nagy Baloghról, barátai meséltek egyet-mást különösségeiről, még a müncheni időszakából. De tulajdonképpen csak a Rajztanárképző téli ingyenes akttanfolyamán látta meg először, amint feszült figyelemmel, „rideg, szinte mord arckifejezéssel... senkire sem ügyelve, szuszogással, szemhunyorgatással, ajkbiggyesztéssel, sok-sok fejrázással rajzolt.” Muszély annyira érdekesnek tartotta, hogy le is rajzolta ezt a jelenetet. „Úgy esett, hogy az óra letelével régi pajtásaimmal együtt jött kifelé 'Nagi' is a tereméből... utunk egyfelé vezetett és így együtt mentünk tovább... Borzasztó nehezen ment a beszélgetés. Egyre mustrált. Rajztanár-jelölt voltam és ez szálla volt a szememben... Hetek múltak el, míg felengedett zárkózottságából. Folyton kísérletezett velem, de oly átlátszó ravaszsággal, hogy nevetnem kellett. Megszerettem, mert naiv és nagy gyermeknek ismertem meg, kinél csupán külsőség a ridegség, mellyel, mint a sün védekezik a külvilág ellen. Bizalmatlansága lassan megszűnt, eljött hozzánk is... Láttam szegénységemet és így lassan-lassan minden napos vendégünk lett... Elmúlt a becsülettel kiállott próbaidőm, s egyre nyitabb lett hozzám. Bár ahogy nálam levő írásokból kitűnik, egészen nem tudott sohasem megszabadulni azon gátlásoktól, hogy velem szemben egészen nyílt legyen. Ezt nem tudom azonban bizalmatlanságnak minősíteni, mint inkább lényegileg gyengéd, szinte nőies szemérmességének, szülei iránt érzett megértő tisztelet nyilvánulásának. Családi dolgokat sohasem említett... Atyjáról sohasem beszélt, sem nővéreiről, kik korán elhunytak. Sokára tudtam meg, hogy anyja mosónő volt és ő mázolósegéd.”

Nagy Balogh hírtelen halála után a hozzá került többi iratból értesült ő is barátja származási körülményeiről. Titkát mélységesen tiszteletben tartva továbbra is őrizte. Minden egyéb fontos adatot azonban már 1922-ben rendelkezésére bocsátott Nagy Balogh János első monográfiusának, Elek Artúrnak.[4] A művész halála óta 55 év telt el, így nem érezzük szentségtörésnek, ha most már napvilágra hozzuk ezeket az adatokat, melyek nem módosítják ugyan az eddig kialakult Nagy Balogh-portrét, de megvilágítják a művész társadalmi közérzetét, helyzetét, magyarázattal szolgálnak a hivatalos piktúráról félrehúzódoó, óvatos magatartására.

A Muszély család birtokában fennmaradt írásbeli dokumentumok között találunk cselédkönyveket, szolgálati bizonyítványokat, születési és halálozási anyakönyvi kivonatokat, iskolai bizonyítványokat, lakásbejelentőt, katonai iratokat, 7 db fényképet, Nagy Baloghhoz írt néhány levelet, valamint az ő Muszélyhoz írt leveleit. Mit tudhatunk meg a hivatalos iratokból? Elsősorban Nagy Balogh családi körülményeit. Kik voltak hát Nagy Balogh szülei? Erre vonatkozólag néhány szolgálati bizonyítvány ad választ. Apja Paál Ferenc pesti születésű és református vallású volt, nevét az egyik irat Paálnak, a másik Pálnak, a harmadik pedig Paulnak írja. Hitelesnek a Paált fogadhatjuk el, fia születési anyakönyvi kivonatában így szerepel. Tudjuk róla, hogy 1864 – 66 között Kafka János vendégfogadósnál háziszolga volt. 1868-tól pedig két és fél éven át a Kegyesztanítórendiek Házában, mint udvaros kereste kenyerét. Szaif János, a rend házfőnöke, azt is feljegyzte az 1971-ben kelt szolgálati bizonyítványban, hogy református vallású és pesti születésű. „Becsületesen szolgált” minősítéssel bocsátja útjára.

Nagy Balogh Katalinnal ez idő tájt ismerkedhetett meg, aki ekkor 28 éves lehetett. A Kis-Czétényi (Nyitra megyei) születésű, római katolikus vallású leányról tudjuk, hogy 16 évesen Lévára került, ahol három évig szolgált.[6] De már 1865-ben Pesten Hess János vendéglősnél, majd később rövid ideig Franz Grinsinger fogadósnál konyhalányi minőségben dolgozott.[7] Azután került Barbara Rédlyhez, itt elég hosszú ideig volt,[8] és 1871. május 6-án megvált munkahelyétől. Legközelebbi adatunk ugyanez év szeptember 1-én van róla, ekkor alkalmazták őt a pesti „Két Oroszlány” szállodában mosónőnek. Erdemes megemlíteni, hogy ekkor új munkakönyvet vált Balogh Katalin néven, melyhez utólag ugyanaz a kéz kisebb betűkkel Pál Ferencné[9] nevet írta hozzá, születési helyét Pestként említi. A családra vonatkozó legközelebbi adatunk Nagy Balogh kereszteselési anyakönyvi kivonata,[10] amely bizonyítja, hogy a házasság sohasem kötöttet meg. Az okmányon a megjegyzés rovatban a következő szöveg áll: Paál Ferenc református vallású háziszolga kijelentette, hogy János, Pál nevű gyermeket fiának elismeri.

Nagy Baloghék ez időben a pesti Alduna-sor 47. sz. házban laktak mint házmesterek.

A ránk maradt fényképeken,[11] melyek 1874–75-ben készültek Paál Ferenc 35 év körülinek látszik. Középmagas, világos bőrű, világos szemű, ritkuló hajú, jó arcú, de kissé zilált tekintetű férfi. Öltözete fekete, paszományos díszű dolmány, lábán szép szabású ráncos csizma. Külseje után ítélve inkább polgár, mint paraszt. Nem közönséges, inkább deklasszált embernek látszik. Mellette Balogh Katalin a múlt század 70-es éveinek divatját szerényen követő ünneplő ruhában, fején kis fejdíszel. A másik képen apa, anya és a karonülő gyermek is rajta van. A harmadik fényképen az anya fejkendőben van, ölében tartja cseperedő kisfiát.

Nagy Balogh gyermekkorra és ifjúkora történetének nem maradt tanúja, ő maga nem szívesen emlékezett róla. Hogy mennyire hátrányosnak, vagy megalázónak érezte származásának körülményeit, erre bizonyíték az

1914. dec. 1-i keltezéssel kiállított bejelentő, melyre hamis adatokat vezetett: apját Nagy Balogh Ferencnek, anyját Pál Katalinnak tüntette fel.

Két leánytestvére született később Nagy Balognak. [12] Mária, Katalin 1877-ben, ő azonban két éves korában meghalt. A másik Mária, Gizella 1882–86-ig élt. Mind két leányt a Budapesti Ferencvárosi római katolikus plébánián anyakönyvezték, a család ekkor már a IX. kerületben lakott, valószínűleg a Bokréta u. 6. sz. alatt. Életsorsának véletlenszerű esetlegességei műveinek esztétikai méltatása szempontjából érdektelenek ugyan, de szubjektíve mégis befolyásolták nem annyira művészi tevékenységét, mint korával és kortársaival való kapcsolatát, ezért semmiképpen nem hagyhatók figyelmen kívül.

Hogy miért éppen a mázoló mesterséget választotta, arra nincs semmi közelebbi adatunk. Meglehetősen későn, 20 éves korában szerzett segédlevelet. 21 éves, mikor a Budapesti Iparrajz Iskolába beiratkozik, [13] hogy itt milyen hatások érthették és milyen biztatások, nem tudjuk. Mindenesetre vágyott továbbtanulni. Ezt igazolja, hogy 1898–99-ben az Iparművészeti Főiskolán, mint vendégnövendék Morelli Gusztáv óráit is látogatta, alakrajzból „jeles” eredménnyel. Majd Münchenbe utazott, a Bajor Királyi Akadémián az 1899–1900. évi téli szemeszteren „jó” és „dicséretes” eredményt ért el. Erről Stüler (?) professzor állítja ki a bizonyítványt. Ebből az időből maradt fenn egy csoportkép a hagyatékban, melyen a héttagú vidám művésztársaságban Nagy Baloghot is megtaláljuk. Kisebb emelvényen ül, barátságos komolysággal, szerény magabiztossággal tekint ránk a 25 éves rokonszenves fiatalember. Haja egészen rövidre nyírt, csokornyakkendőt visel. [14] A képen az Akadémia egyik idős férfi modellje is felismerhető. Az önművelést, amint ezt monográfusai is említik, Münchenben kezdte el. Ott kezdett érdeklődni a német filozófia iránt. Kérdés, hogy tudott-e németül? Hogy mit és mennyit olvasott, az hagyatékából nem nagyon derül ki, mivel Bródy Sándor „Emberfejek” című kötetén kívül, csak egy 1864-es kiadású olasz nyelvtant találtak. Leveleiben pedig egy buddhizmusról szóló könyvet említ. [15]

A hagyatékban talált 1904–1907 [16] és 1915–1916 közötti időben Muszélyhoz írt leveleiből alább idézünk néhány részletet, melyekből rekonstruálhatjuk életének eseményeit, kapcsolatait, véleményét, gondolatait a művészetéről. Képi ábrázolásmódjának következetesen lényegre törő logikája után ítélve meglepőnek találjuk leveleinek körülményeskedő stílusát, gondolatmenetének akadozásait, írásmódjának pongyolaságait, nem annyira a szavak helyesírása szempontjából, mint a névelők, ragok, írásjelek elhagyását tekintve. Szövegei néha úgy hatnak, mintha rosszul beszélt volna magyarul.

1904. ápr. 21-i levelében így ír: „Kedves Gusztai — Helyzet kellemtelen, hogy az ember nem tudja hogy áll az már igaz, de már megváltozik a csüggedt hangulat. Kezd egy derűs hangulata lenni az embereknek mint munkát kapnak csak a kocsisok sztrájkolnak és mint tegnap fent voltam a mamádnál mindjárt összecsomagoltuk a festék és hogy a vonat megindult el is küldtük. Úgy a mamád egészséges és nyugodt mert semmi sem történt én némelykor fölméks és fönt is szoktam maradni egy rövid ideig míg csak azt vesszük észre, hogy este van. És ami engem illet, én egészséges vagyok, de csalódní én szoktam mint régebben. Várom az időt, mikor már a csalódnásnak vége lesz, de annyira várhatom, hogy igazán bele is öszülök, de csak megjön aminek meg kell jönni. Az esti aktra járok de már csak az utolsó hét és megszűnik. Próbálok szerencsét majd meglátom, hogy milyen rosszul sül el, már szerencse, semmi más mind az embernek szorgalma és azáltal sok szép és nemeset szokott elérni az ember hát így haladok addig míg haladni lehet, de ez így van. Kívánom, hogy neked jobban menjen mint nekem megy, mert igazán huncut ez a világ, de az emberek még amannál is huncutabbak és kívánok jó sok szerencsét, erőt egészséget s jőjj haza mint egy atléta. Levelet ne írk és a kártyát amit küldtél azt megkaptam. Szép város lehet, pláne ha szép a tájék. A mamád egészséges semmi baja sincs, a helyzet máskülön-

ben jó, a kvartély ahova mit küldjünk írj mamádnak. Ölel Barátod Hansi Nagy Balog. A levél utolsó oldalán: Minisztériumba csak jövő héten megyek fel, akkor majd megmondom a mamádnak mikor kell hol beküldeni a munkát igazat el voltam foglalva délelőttönként és én ritkábban írok, tudod, hogy én nem szeretek nagyon írni ölel Barátod Nagi.”

Feltehetően 1904. május 25-én kelt levelében a következőket írja Muszélynak Nagyváradra: „... nagyon köszönöm szívből, hogy levelet küldted és igazán meglepett és örült lelkem. Boldognak is érzem magamat, mikor annyira megnyugtatt... Légy is erős, mert még nagy szükség van rá, ezt érzem és tudom magam is és ami munkámat illeti az van egy kicsi de hogy valahogy mégis egy kis pénz összehozzak, hogy majd a nyáron valamit lehessen csinálni ez célom igen komoly. Ragaszkodom szigorúan hozzá, mert ennek az évnék sokat kellene hoznia, majd megvállik. Már azt nem is merem hozzátenni, hogy kell, mert el vagyok készülve minden csalódásra. Az a tudat, hogy szembezálok az elég. Falus és Pólya még itt van, csak júniusban mennek Szolnokra. Falus csak rövid ideig marad ott, de Pólya az ott marad. Tegnap a Barthával is összejöttem, annak is nem a legjobban mén, az igaz, úgy megy mindenkinek...”

Muszély ekkor még mindig nem tudja róla, hogy szobafestő és mázó és a díszletfestésre vonatkozólag kér tanácsot tőle, meg is kapja az 1905. I. 9-i levélben: „Igen szolgálatodra állok ha lehet rendesen úgy szoktam aki kér valamit szívesen teszem. Ami pedig díszletfestést illeti az nagyon egyszerű, a vásznat amire díszlet rá lesz festve, azt be kell enyvezni, de azaz először ki kell feszíteni arra a keretre mire jön, beenyvezni és megszáradni hagyni ezeken és ha megszáradt rárajzolni azt amit rá akarsz festeni nagy formákban és ha ez megvan közönséges porfestéket venni, bekeverni minden színt külön egy edényben és ezekben az edényekben külön kikeverni azt a színt amire szükség van és bekevert festék vízének ötöd részét ennyivel pótolni persze amit festéshez használsz ennyiből áll recept. Védlek tapasztalat útján, szaporodik bennem a hitetlenség és mely talán egy cinizmussá is fejlődik... megszűntem őszinte lenni mert csalódtam őszinteségemet kihasználták mivel ezt meg akartam előzni, következőben másképp védem magam és ha egyszer gondolkozol jusson eszedbe az beszélgetés hogy az éhezónék nem tanács kell hanem kenyér mert tanács csak jóllakott embernek való — máskülönben egészséges vagyok és csinálók amit tudok... Ami a Múcsarnok és Szalon beküldési időt illeti nem tudom, mert nem értem rá de majd egy kártyán tudatom mert most nem érek rá kérdezni. Megjegyzem ha papírra jön díszlet nem kell beenyvezni és úgy ráfesteni a port lehet azt is vásárolni...”

Muszély egyszer azt is kérte tőle, tanítsa őt meg a freskófestés módjára, melyhez mint mondtotta jól értett: „Kérésemet mindig elhárította — írja visszaemlékezésében —, mert a küzdelmes, nehéz életpálya nem az én szervezetenek való. Egyszer aztán megtudtam mivel foglalkozik, de akkor sem úgy mintha hivatásos mázó lenne, hanem olyképpen beszélt róla, hogy ehhez is ért. A körúton, nem messze üzletünktől (Muszélyéknek cukrászdájuk volt a Teréz körúton) egy lépcsőházat márványozott, oly előkelő göggel, mintha egy mesterművön dolgozott volna, Csak írásaim között levő szülői értesülésekből tudom, mely 1894-ben kelt, hogy mázóolőség volt. (ez az írás hiányzik a hagyatékából). Hogy foglalkozását eltitkolta előttem, ez azért történt, mert attól tartott, hogy le fogom nézni ezért. Hiába volt minden őszinteségem, hogy szívesebben lennék mázóolégény, mint tanár. Amikor a tanulás nagyon megviselte szervezeteimet, ő volt az, aki folytonosan ügyelt egészségemre. Kiszabta, mennyit tanuljak, aztán együtt mentünk a ligetbe, Weingruber elé, katonazenét hallgatni. Nagyon boldog voltam, mikor végre túl voltam a vizsgán. Csak jóval később mondta, hogy milyen kár, hogy tanár lettem. Örökre ellentmondó természetű volt. Magában meghányta-vetette a dolgokat és helyesen ítélkezett is, azonban látszólag következetlen maradt. Sokáig nem tudtam megérteni, mit akar az egymással homlokegyenesen

ellenkező kijelentéseivel és nem akartam végighallgatni. Mikor már egészen megbízott bennem és nem tarthatott attól, hogy foglalkozása miatt elhagyom, váratlanul nekem támadt. Képtelen voltam megérteni, mi ütött belé. Faggatni kezdtem. Beszéljen nyíltan, mert tudtomon kívül történhetett az, ha valamivel megbántottam. Nagyot nevetett, azt mondta, hogy csak tudni akart valamit. (Később rájöttem, mi volt ennek alapja. Azt hitte ugyanis, hogy megtudtam, hogy hivatásos mázoló-ségéd, pedig erről csak halála után hozzám került írásokból értesültem.) ... Mindig azt várta tőlem, mikor fog belőlem a tanár kiugrani. Miután ebbeli félelme sohasem valósult, a vitaközléseknek az lett a vége, hogy szent volt közöttünk a béke ... A tudálékoskodó kotnyeleseket ki nem álhatta. Ha a társaságban olyan valaki volt jelen, kit nem ismert, vagy ki iránt antipátiát érzett, akkor Nagi hallgatott. Ilyenkor rágyújtott pipájára, tenyerével combját ütögette. Köhögött, horrákolt ... Vitaközlésnél hajthatatlan maradt, ekkor tudott epés és gúnyos lenni ..."

1905-ben írt leveleiben Nagy Balogh kétszer említi Gulácsy Lajos nevét. Hogy jó barátok voltak és találkoztak, kiderül abból, hogy Muszélyvel együtt Rómába akarnak írni Gulácsynak. Gulácsy józsefvárosi Rigó utcai lakásának címét is közli Muszélyvel. Későbbi levelében ezt írja „Találkoztam Gulácsyval is és képzeld el milyen szomorú csapás érte édesapját elvesztette, el – igen. Elment túlvilágra itthagya özvegy édesanyját Gulácsyval együtt, mert megunta az életet, aki olyan mostohán bánt vele ... a tüdőgyulladás újév után hagyta kiszenvedni és meghalt, mert meg muszáj volt halni így követelte sors és szigorú volt nagyon, mert jó és nemes ember volt ..."

Gulácsy apja Bereg megyei középbirtokos volt, majd MÁV-mérnök. Kissé hóbortos, érzékeny lélek volt – írja Lehel Ferenc Gulácsyról szóló könyvében –, aki valamilyen összeszólalkozás miatt otthagya állását és kataszteri magánmérnökséget vállalt. Vállalkozása csődöt hozott, a család teljesen leszegényedett és mint az élet hajótöröttjei egy Rigó utcai egyszobás lakásban húzódtak meg. Hátralevő éveit „bölcsekedéssel” töltötte. Hitt a spiritizmusban, hitt a lélekvándorlásban. A buddhizmusról szóló könyvet talán tőlük kapta kölcsön Nagy Balogh. Barátsága Gulácsyval még 1916-ban is tartott, ennek bizonyítéka egy képeslap, melyet a harcterre küldött az akkor már beteg, egyik ideggyógyintézetből a másikba vándorló szomorú barát: „Kedves Barátom János, Itt küldök neked egy kis ... ijesztő hangulatot 'Ora triste' a Silvioéktól jól látva a várost mindent szépen megfigyelhettem. – Mondhatom csodás ... egészen rabba tett s ma is a benyomásaimból tudok pár neked tetsző és már komolyabb dolgot bemutatni. (A kipontozott helyeken egy-egy szó olvashatatlan.) Isten téged minden bajtól óvjon. Bizony még én most is nagyon nehezen tudok az új helyzethez alkalmazkodni. Ez a kis nőcske (a levelezőlapon látható kép) hasonló hangulatban van, mint fiatal anyák, kik gyermekeik sorsán aggódnak. Pá ölel őszinte barátod Gulácsy Lajos.”

A levélben említett Silvio Sartori olasz eredetű barátja, akit jól ismertek a Szűz utcai műterembéletbe följárógató festő barátok, így Nagy Balogh is. Ugyanis Gulácsyék Rigó utcai egyszobás lakása nagyon kicsi volt és többekkel bérelte ezt a műtermet. Ami egészségi állapotára vonatkozó megjegyzését illeti, Gulácsy 1914-től hosszabb-rövidebb időt töltött a Moravesik idegklinikán, időközben otthon és vidéki rokonainál is lakott. A levélben említett „Ora triste” valami homályos Gulácsy-témára utal. Talán mellékletként ezt is elküldte Nagy Balognak.

Érdekes ellentét nyilvánul meg Nagy Balogh saját szigorú életfelfogása és Muszélynek nyújtott praktikus tanácsai között.

Egyik levele 1905. okt. 15. az alkotó lelki válságáról szól:

„A munka lassú, de biztos haladásba tornyosulva emelkedik ki a derűs napnak fényes sugarai. Játékszerként vesszük föl ezt a munkát ... amit elmulasztottunk tegnap azt bajosan hozzuk be ma, folyton fo-

hászkodunk és tehetetlenné panaszkodjuk önmagunkat, hogy mért nem cselekszünk úgy, ahogy kell nekünk s ez a panasz gyöngíti az erőnket, zilált alapra helyezi meggyőződésünket ... Szomorú állapot mikor az erő meghátrál a lélek magasztos tulajdonától ... Vigasz benne az, hogy a szétbomlott állapotban alkotó eszközök türelem folytán, szilárd összetartást fognak képviselni és a pillanat elhírtelenedés nélkül fog mutatkozni a teljes önzetlen egyszerűségében ... Most pedig ne hirtelenkedj el semmit, mert egy darab puha kenyér többet ér mint egy bizonytalan száraz kenyér. Mert aminek meg kell jönni, ha erőnk van úgyis megjön és ha nincs akkor maradjunk a helyzetünkbe, mert a nyomor az elviselhetetlen ..."

1905. nov. 17-i levélben pedig a megélhetés érdekében kompromisszumra biztatja Muszélyt:

„Ami Önágyaságától hallottam, hogy Te 15-én decemberbe kiállítás akarsz rendezni, bízol a sikerben? ... az ilyen kiállításoknak az eredményei nagyon silányak szoktak lenni, s előre is óva intelek, a lángolás hevében ne kapasd el magad mert, az ily családásoknak az eredménye a lélekre nagyon károsan hatnak ... Mert először is szemképrázttatást vár a publikum az ilyen kiállítástól és egy ilyen eredménynek főtényezője az, hogy a képek díszes rájáiban jelenjenek meg a kiállítást látogató közönség előtt ... tudom, hogy jelenlegi helyzetbe pénzbelileg akármily kis arányba akarnád rendezni lehetetlen, hogy siker koronázza. Hanem próbálj két képet ami a reprodukcióid közül vannak másolni, egy szentet de ha van több alakkal és egy másikat amit Te kiválasztol a kártyákból amik vannak, valami szemrevaló díszként szolgáljon a szobákba. Meglátod a bizalmuk oly nagy lesz az eredmény oly fényes, hogy ... leküzdöd a szomorú mostoha helyzetet ..."

1906-ban így vigasztalja Muszélyt, akinek a képeit a Szalonból visszautasították: „A képeket a Szalonból elhoztam és kivittem Gyula bácsihoz és jók, meg is néztem, véleményem az, hogy jelen szerencsétlen időben lehet hogy helyszíre miatt nem fogadták be. Hogy az ő nézetük mi a dologról azt már én nem tudom de én meggyőződésem az, hogy legyen az ember őszinte magához is ... akkor okvetlen van haladás, akkor nincs szükség senki elismerésére mert magamért festek és ha kiforr az ember akkor úgyis tündöklök, maga ragyogó fényében. Többet nem írhatok.”

Legutolsó békebeli levele 1907 februárjában kelt, még Szigetvárra címezve Muszélynek: „Gondolkoztam, hogy menjek-e Párisba, de akárhogy forgatom tervemet, a vég ez, hogy ne menjek és én nem mék el, vagyis nem utazom veled, sajnálom, de nem terhellek ... én jelen időben itt Pesten is tudok tanulni és itt akad mégis egy kis kereseti forrás amiből anyámat tudom segíteni és ha időm van itt kint tudok nyáron a szabadban plenert is festeni, akkor minek nekem az út, mikor én jövő télen úgyis kímék, jó persze, egymást legfeljebb vigasztal-nánk és nyomorban osztozkodnánk és én képes vagyok, de nem akkor mikor anyámat otthon a tudtommal küzdelemben hagynám ..."

Muszély Budapestre költözése után a levelezés természetesen egy időre megszakad és csak 1915–16-ban folytatódik, amikor Nagy Balogh bevonul. A katonasággal kapcsolatos iratok és levelek is érdekesek. A gödöllői katonai táborból ír hosszabb levelet Muszélynek 1915. dec. 12-én: „Itt vagyok Gödöllőn persze mint katona elképzelheted hogy milyen jó mikor az ember mindig szabadságért áhítozott és egyszerre csak benn érzi magát a kalickában abban a kalickában amelyben az embernek az egyéni függetlensége van veszélyeztetve jó itt az ember anyag mégpedig nyersanyag amit gyúrni akarnak és gyúrnak is sajnos ez a 1915 év civilizáció eredménye, ez minden egy nagy humberg és ennek nyomait érezzük és igyekszünk amennyire lehet magunkat hozzá alkalmaz-zuk, de amellet nem mondhatnám hogy annyira boldogtalanok vagyunk mert igazán megmondva van nekünk egy igen jó hadnagyunk aki a szakaszparancsnokunk és ismervé a képességemet mindig azon igyekszik, hogy ha időm van sarkal arra, hogy dolgozzam. Persze nehezen megy egy délelőtti gyakorlat után de amit a

mód adódik, rögtön hozzáfogok a munkához... A tárgy ugyan itt monoton egyforma és amellett szürke a táj amelyben történik..."[17]

1916 januárjában került az orosz frontra. Onnan sűrűn váltott levelet Muszélyvel, aki ellátta őt rajzpapírral, festőszerekkel és egyéb szükséges aprósággal.[18]

Márciusban még alkalma adódik néhány jó vázlat készítésére. „Itt festői szempontból sok olyasmi van — írta — amire azt lehet mondani imponáló, dacára annak, hogy az ember az egészéből nem lát semmit, épp ez az ami valami rejtelmes erőt nyújt. Ez a rejtelmes ami a dolgot naggyá teszi, ez imponáló.”

De az április már nem ilyen zavartalan, „az a bizalom ami engem itt kitartóvá tesz, nem egyéb mint az idegeknek elfásultsága, képzelj el azt az állapotot, ha véletlenül egy bomba az ember ágya alatt volna, micsoda érzés? hát még akkor, mikor az egész ágyalja kézi bombákkal van telerakva, és mégis jól alszom. Ez az ami legjobban bizonyítja az elfásultságot, ez pedig sajnos nem tudom, hogy bátorság lenne?” Még ilyen körülmények között is érdeklődve szemléli az új környezetet: „itt ahol az ember, mint aki vissza gondolja magát a barlanglakók korába, úgy élünk itt a föld mélyiben, itt olyan fedezéket is talál, ami az embert bámolatba ejti... Micsoda egyszerű eszközökkel oldják meg sőt bizonyos esztétikai érzést is talál, ami ebben a pokoli világban meglep, pláne mikor az oroszok masinája munkába kezd.”

Ez a megjegyzés az élet nehézségein diadalmaskodni tudó találatkony szegény ember szemléletére vall.

Erről az oldaláról is ismerte őt Muszély: „Valóságos tervkövacs volt. Bámulatban ötletes, dacára annak, hogy száz közül, ha egy terve sikerült. Nem csüggedt sohasem.”

A május, júniusban írt levelek hangja aggódó, ideges, szinte előre megérzi, hogy rövidesen megsebesül. „Mintha kísérleteket tenne velem a sors, lehet hogy próbára tesz. Hogy miért azt már én nem tudom, az igaz, hogy nagyon mostoha.”

Június 13-i levelét már mással íratta a hononnai kórházból. Sérült jobb válla gyógyítása céljából rövidesen Budapestre a János-kórházba kerül.

Néhány megmaradt iratból fény derül katonai pályafutására: [19] Sebesülése után kapja meg a karpaszomány viselésére vonatkozó kivételes jogot. Hosszabb ideig pihen az „Angela-otthon”-ban és 1918 májusában kérelmezi a Sajtóhadiszállásra történő beosztását. Valószínűnek tartjuk, hogy a honvédelmi miniszter ezt a kérését nem teljesítette, mivel még 1918-ban Tisztjelölti Iskolára

küldték. Eredményes vizsgájáról egy előléptetési javaslat tanúskodik, mely november 10-én kelt. Ez időben, tehát a Károlyi-forradalom alatt, századosa, akinek 6 tanítványa volt, 1918. december 3-án kelt levélben azt kéri „Nagi”-tól, hogy igazolja jó barátságukat és hogy nem váltak meg haraggal egymástól.

A Tanácsköztársaság idején a Közköztartási Népbiztosság írásban mentesíti Nagy Baloghot a rekvirálás alól. Utókezelésre küldik a Császárfürdőbe. A Művészeti Direktórium vásárol tőle négy olajfestményt és hét rajzot.

Hirtelen halt meg, de rövid ideig beteg lehetett, mert a hagyatékban Vermes Dezső orvos számlája kétszeri hajnali orvosi vizitért és egy oltásért (sic!) 100 Korona honoráriumot kért, valószínűleg a hagyatéki felszámolást végző bizottságtól.[20] A számla kelte 1919. november 29.

Temetéséről barátai — közöttük Berán Lajos — intézkedtek a Polgármesteri Hivatalnál. A Polgármesteri Hivatal pedig a Szépművészeti Múzeumhoz fordult adatokért a művészre vonatkozólag. Rónai, a Szépművészeti Múzeum művészeti titkára 1919. november 21-én kelt levelében igazolta, hogy a volt Művészeti és Múzeumi Direktórium által vásárolt művek annak idején a Szépművészeti Múzeum birtokába kerültek és a Múzeum Nagy Balogh más műveivel ajándékozás útján is gyarapodott. Ennek a levélnek keltezése alapján tehát korrigálandó Nagy Balognak a köztudatban elterjedt november 22-i halálozási dátuma. Néhány nappal korábban hunyhott el.

A Duna-balparti Köztemető Igazgatóságának nyugtája szerint a Rákoskeresztúri Temető 128. díszparcellájának második sorába a 62.-s sírt vásárolták meg részére.

A hagyatékban talált 1914. december 1-i lakásbejelentő bizonyítja, hogy Nagy Baloghéknak Kispesten két lakásuk volt. 1906-ban költöztek a Sárkány u. 73-ba, 1914-ben pedig a Sárkány u. 31. sz. házba. Ez volt Nagy Balogh legutolsó lakása. Ez a két adat hozzásegít bennünket a datálatlan interieur-ök keletkezésének megállapításához.[26] A korai periódusban festett szobabelsők és a kalapos konyhasarok, tehát ezek a barnatónusú, a fény-árnyék ellentétére épülő festmények az első lakásban készültek. A hangsúlyozott szerkesztettségű szobabelsők vasággal, festőállvánnyal, alacsony vaskályhával már a második lakás belsejét mutatják és 1914–15 között készültek.

Fenti dokumentumok hozzájárulnak Nagy Balogh emberi és művészi világának teljesebb megértéséhez.

F. Mihály Ida

JEGYZETEK

1. Nagy Balogh János emlékkiállításának katalógusa 1969.
2. Muszély Ágoston (Kispest 1877–Budapest 1966.) festőművész. Székely Bertalan tanítványa volt. Naturalista stílusban dolgozott. Járt Olaszországban és Párizsban.

3. Muszély feljegyzései Nagy Baloghról 1922. III. hó: Hat ceruzával írt oldal. Tintával írt feljegyzések A–K jelölésű oldalakon. „A művész” című egylappos följegyzés. Nyolc hasáb ceruzajegyzet két lapon. Mind a visszaemlékezések, mind pedig a hagyatékban fennmaradt dokumentumok, valamint Nagy Balogh Muszélyhez írt levelei jelenleg is a Muszély család birtokában vannak.

4. „Nagy Balogh János élete és művészete (1874–1919). Egy ismeretlenül élt festő emlékkönyve”. Szerkesztette Elek Artúr. Budapest 1922. Amicus kiadás 10-ik lap.

5. Nagy Balogh nemigen őrizte meg a hozzáírt leveleket. Hagyatékában Gulácsytól egy levelezőlap 1916. július 12., Klimó István festőművészétől 1917. július 12-ről egy üdvözlőlap, ő is följárta a Szűz utcai művészársaságba. Erdei Viktorral való levelezéséről csak a hagyatéki följegyzésből tudunk, 1916. január 21. és február 10-e van említve, de a levelek nincsenek meg. Kunwald Cézár névjegye, Braun Jenő főhadnagy Iskola utca 10. címe és meghívásos üzenete 1909-ből, Muszély Gyula két levele 1908-ból és Bálint Pál hadnagy levele van meg.

6. A szolgálati bizonyítványon Léva Városi Hivatal láttamozása és bélyegzője 1865. 4. 20.

7. Hess Jánosnál 1865. okt. 2–1866. nov. 2-ig, Grinsingernél 1867. okt. 15–1868. jan. 1-ig dolgozott a szolgálati bizonyítványok szerint.

8. Barbara Redlynél szolgált 1868. okt. 5–1871. máj. 6. Az igazolást Pest Város Cseléd Hivatala bélyegezte le.

9. A cselédkönyv Balogh Katalin, Pál Ferencné névre kiállítva szolgálatba lépése ideje 1871. IX. 1. Kilépett 1872. nov. 1. A cselédkönyv adatait igazolják Ringer és Steiner szállodabérlők.

10. A budapesti Evangélikus–Református Egyház keresztelése, anyakönyvének V. kötete 239. lap 326. sorszámu bejegyzése szerinti Nagy Balogh születésének dátuma 1874. aug. 2., keresztelésének dátuma aug. 9., a megkeresztelt neve János Pál. Szülők neve: Nagy Balogh Katalin római katolikus magánzónő, lakhely Alduna-sor 47. Keresztszülők: Virág János kocsis, Rózsa Mária, B. Remes Mária. Keresztelő lelkész neve: Fejes Dániel s. l. Jegyzet: „Paál Ferenc, református vallású háziszolga kijelentette, hogy Nagy Balogh Katalin fiát, János-Pált, általa nemzettnek elismeri”. Az anyakönyvi kivonat másolatát 1887. február 14.-én állította ki 123/887 számon Kontra Gábor ref. segédlelkész.

11. A három családi fénykép és a müncheni festők társasági fotóján kívül a hagyatékban található még egy ismeretlen karcsú fiatal nő arcképe. Egy katona-zubbonyos férfi, mellette álló idősebb asszony fotója és két ismeretlen kisgyermek képe.

12. A két leánytestvérre vonatkozó adatokat a Budapest Ferencvárosi Római Katolikus Plébánián 1894. dec. 3-án kiállított születési, illetve halálozási anyakönyvi kivonatból tudjuk.

13. A Budapest Székesfővárosi Községi Iparrajz Iskola 1895–96. tanévének bizonyítványában, melyet Györgyi Kálmán osztályfőnök írt alá, Ékítményes rajzból „jó”, Dombormű, figurális rajzból: „jó”, 1896–97-ben Dombormű, figurális rajzból „jeles”, tájrajzból szintén „jeles” minősítést kapott.

14. Muszély leírása némiképp ellentmond ennek a fényképnek, valószínű azonban, hogy az öregedő Nagy Baloghra vonatkoznak szavai: „Alakja szinte groteszk, nagy fej, hosszú felső test, nagy

puffadt has, rövid, sovány görbe lábak jellemzik. A fej a legkülönösebb. Hátrafelé nyomul erősen és duplán boltozott, felül csúcs felé közeledő. Szemei kék színűek, kiülők, aprók és alul húsos párnák koszorúzzák, szelíd tekintetűek és inkább életvidorak. Orra (az ő legfőbb büszkesége), sasorr, de az is alul és elől vastag. Profilja nemes hajlást. Legfőbb baja a szájával volt. Ez duzzadt és kezdetben elég kicsiny lehetett, de a későbbi élet folyama alatt a száj duzzadt-sága és sokszor a gögösségig menő ősi érzete azt kissé ívelté és biggyesztette tette. Álla hátranyúló kis áll, melyet hogy ezt eltüntesse, kecskeszakáll díszít. Arca alul széles, felülről lefelé háromszöget képez, melynek alapján lévő két csúcspontja az állkapcsok két bütyke. Így leírva torznak mondhatná valaki ezt a fejet és sokan annak is látták, pedig az néha nemcsak, hogy csúnya nem volt, hanem még szépnek is volt mondható."

15. 1904. nov. 28-i levél.

16. 1904–1907 közötti időből az alább felsorolt leveleket őrizte meg Muszély Nagy Baloghtól: 1904. április 21. címzett Muszély Ágoston, Nagyvárad, Szacsvai u. 55. (Idézve a cikkben.)

1904. április 29-i levelében közli Muszélyvel, hogy sokat fest a szabadban.

1904. május 15-én értesíti Muszélyt az ösztöndíj-pályázat felteteleiről.

1904. május 25-i borítékban talált levélen keltezés nincs, csak Muszély utólagos számozása 17/5. (Idézve a cikkben.)

1904. június 14-én írt levelében a Muszély család ikreinek születése alkalmából gratulál. A levél hangja Nagy Balogh gyöngéd-ségéről, gyermekszertetéről tesz tanúságot.

1904. november 28. Tevékenységre buzdítja Muszélyt, mert a folytonos okoskodás csak elbizonytalanít. Ebben a levélben ígéri meg a buddhizmusról szóló könyv elküldését.

1905. I. 9. (Idézve a cikkben.) Ezt a levelet már Szigetvárra címezi.

1905. I. 24. Muszély születésnapjára gratulál. A levelet egy toll-rajjal zárja, mely egy karosszékre ülő férfit ábrázol gyermekekkel körülvéve, háta mögött a napkorong ragyog, elől egy férfi virág-csokrot nyújt az ünnepeltnek. Aláírás: Hanzi Nagy Balogh.

1905. február 12. Postabélyegző kelte a borítékon, a levélen nincs dátum. A feladó Nagy Balogh ekkor már a Bokréta u. 6-ban lakik. Tudósítja barátját súlyos influenzájáról. Említi, hogy megpróbálta Gulácsy római címét megszerezni.

Dátum nélküli levél, utólag 23/1 számozással ellátva. Feltehetően 1905. február közepe táján íródott. A levél tárgya kapcsolódik az év eleji levelek szövegéhez. Közli, hogy meggyógyult a nagy náthából, ír Gulácsy apjának haláláról (idézve a cikkben), és közli Gulácsyék budapesti lakáscímét. A levél egyes mondatainak értelmét nehéz kihámozni.

1905. II. 27-én tudatja barátjával a Műcsarnok és Nemzeti Szalon kiállításaira vonatkozó beküldési határidőket.

1905. október 15. postabélyegző kelte a borítékon, a levél dátum nélküli. (Idézve a cikkben.)

1905. XI. 17-én Rákospalotáról keltezett levél, melynek szövegét nem saját kézzel írta, hanem Muszély egyik női hozzátartozójának diktálta. (Idézve a cikkben.)

1905. XII. 12. Rákospalota. Ezt a levelet is diktálta. Két növény megmentéséről tesz említést benne. Így ír: „Segíts minden élőt, nyújts segítyt a szenvedőnek... Mi most szorgalmasak vagyunk, én most akarok áttérni a vázlatokból a képek festésére.”

1906. XII. 31. dátum ceruzával följegyezve a levélre, a borítékon ugyancsak Muszély kézírásával 1908. XII. 31. Valószínűbb az 1906-os keltezés, mivel Muszély később Párizsba utazott, ez a levél pedig a Szalonba beadott képek visszautasításáról értesíti őt. A levelet Nagy Balogh Kispestről, a Sárkány utca 73. számú lakásáról küldte, röviddel előbb költözhetett ebbe az első kispesti lakásba anyjával.

1907. II. 21. levél dátuma a borítékon és levélen föltüntetve.

17. A gödöllői katonai táborból 1915. december 12. kelt levélben nem tesz említést anyja betegségéről, bizonyára nem is tudott róla. Remélte, hogy karácsonykor hazalátogathat. A hagyatékban maradt Schröder Ágoston temetkezési vállalkozó számlájából tudjuk, hogy anyja 1915. december 23-án halt meg és fia 186 koronát fizetett a temetésért.

18. A frontról a következő tábori lapokat küldte Muszélynek:

1916. jan. 31., február 5., 20., 22., 23., március 2., 4., 10., 13., 14., 15., 16., 22., 29., 31., április 2., 5., 10., 15., (ezen a napon két lapot is írt) 20., 23., május 17. június 3., 13., 14., 16., és 24.

19. A levelezésen kívül a hagyatékban a következő katonai vonatkozású iratok maradtak meg: 1916. VI. 19. a homonnai kórház Nagy Balogh sebesülése utáni kezeléséről szóló igazolása.

1916. VII. 23-án kelt, a 169. számú zászlóalj által kiadott napi-parancs, mely kihirdeti részére a karpaszomány viselésére vonatkozó kivételes jogot.

1918. május 25. Nagy Balogh kérvénye a honvédelmi miniszter-hez, melyben a Sajtó-hadiszállás Művészcsoportjába kéri beosztását mint festőművészt.

1918. Nagy Balogh följegyzései és rajzai a Magyar Királyi II. sz. Tisztjelölt Iskolán hallgatott tüzérségi tananyagáról.

1918. november 10. A Tisztjelölt Iskola bizonyítványa, mely szerint elméleti képzettsége megfelelő és őrmesterré léptethető elő.

1919. február 18. Budapesti Térparancsnokság igazolása február 18-tól április 2-ig tartó szabadságolásáról. Ez az írás már tartalékos alhadnagyként említi őt.

1919. június 12-én a Hadigondozó Hivatal Császár-fürdői Intézetébe rendelik utókezelésre.

1919. június 19-én a 16. sz. Helyőrségi kórházba felülvizsgálatra hívják.

20. Hagyatékára 14.004/1920 számon hirdették meg az árve-rést. Az iraton kézírásos megjegyzéssel 1919. december 1-én Drip-pay nevű személy a hagyatékából csekély értékű emléket kér.

21. Németh Lajos „Nagy Balogh János” című monográfiája Budapest 1960. Képzőművészeti Alap. 30–33. o.

A HÓDMEZŐVÁSÁRHELYI MŰVÉSZEK MAJOLIKA- ÉS AGYAGIPARI TELEPE

— DOKUMENTUMOK ÉS LEVELEK TÜKRÉBEN —

Az alábbiakban a vásárhelyi Majolikagyár alapító-levelét, egy — 1917-ben készült — jegyzőkönyvtervezetét, Endre Béla 1919-es följegyzését, továbbá Endre Béla és Tornyai János tizenhét — 1912 és 1919 között írott — levelét tesszük közzé. Ily módon szeretnénk emlékezni az alföldi művészet egyik legjelentősebb dátumára, a Majolikagyár hatvan esztendeje történt alapítására. A dokumentumok és levelek fő témája egy nagyszerű kezdeményezés: a népi kerámia, a helyi kézműves hagyomány iparrá fejlesztése. A színtér a füledt levegőjű kisváros — ahogy Tornyai fogalmazta: Sárhely — sívár világa, ahol a városi szeszfőzde fontosabb létesítmény a művésztelepnél. E közegellenállás nehezítette Endre Bélák dolgát, bennünk azonban — akikben már történelemmé vált a múlt — csak fokozza példás vállalkozásuk csodálatát.

A legtöbb levél címzettje Smurák József (1883–1943), a neves aradi műépítész, aki — Endre Bélával, Tornyai Jánossal, Rubletzky Gézával, Kallós Edével, Pásztor Jánossal és Weisz Mihállyal — a Majolikagyár alapító tagjai közé tartozik. Az Aradra küldött levelek némiképp módosítják a vásárhelyi művészet köztudatban élő szereposztását. Világossá válik belőlük, hogy — bár Tornyai köztük a legnagyobb formátumú egyéniség — a művészek közösségé szervezésében Endre Bélát a fő érdem. De figyelmet érdemel e levelezés azért is, mert a vásárhelyi festők és szobrászok arcképeit — az ideál és a torzkép szélsőségei között — hitelesen és szenvedéllyel tárja elénk. A szubjektív vallomásokból az alföldi művészet történetének egyik jelentős fejezete bontakozik ki.

A leveleket és egyéb dokumentumokat Smurák húga, Smurák Mária őrizte meg és bocsátotta a hódmezővásárhelyi Majolikagyár rendelkezésére. A szövegközlésben törekedtünk a betűhűsége. A keletkezés időpontját — dátum híján — legtöbbször a szöveg belső összefüggéseiből állapítottuk meg. A szövegközlést néhány magyarázó jegyzet követi.

Társulási nyilatkozat

Alólirottak a mai napon ezen kötelező erejű nyilatkozat alapján, betéti társasággá alakultunk.

1. A betéti társaság megalakulásának célja Hm. Vásárhelyen, a város által Smurák József aradi lakos részére a közgyűlés által megszavazott és 15 évre kézbe adott hajda nevezetű épületben, „Művészek majolika agyagipari telepe Hódmezővásárhely” cím alatt, agyag edény, majolika, dísz tárgyak és házdíszítési műiparcikkek gyártásával foglalkozik.
2. A társaság tagjai Kallós Ede, Endre Béla, Smurák József, Tornyai János, Rubletzky Géza, Weiss Mihály. Nevezett tagok 1000 azaz egyezer koronát fektetnek személyenként a vállalatba alaptőkéül. Azonban azon esetben, ha fent nevezett hateres korona tőke az üzem folytatására kevésnek bizonyul, úgy az összes tagok személyi és vagyoni tőkéjük igénybevitelével ugyanannyi vagyis hateres korona hitelt vesznek igénybe, azon hozzáadással, hogy ezen hitel csak a legszüksé-

gesebb esetben vehető igénybe, és ezen hitel 6000 koronát meg nem haladhat, és sem pénzhitelben, sem áru vagy anyagban tovább nem terjeszthető.

3. Kötelezzük magunkat hogy a fent nevezett 1000 koronát személyenként mint alaptőkét f. év április hó 15-ig készpénzben befizetjük, és egy pénztáratnál helyezzük el.
4. A művész tagok kötelesek a gyár művészeti vezetését a legjobb tudásuk szerint intézni és irányítani és egymás között beosztott időben mindenkor a felügyeletet gyakorolni, hogy az üzem művészi irányítás nélkül soha sem maradjon, és szükségelt esetben legalább egy művész tag mindenkor jelen legyen.

Szervezet

5. *Reprezentáló igazgató.* Mindenkor az a művész, tag, aki a soros felügyeletet teljesíti.
Ügyvezető igazgató. A gyár adminisztratív teendőjét teljesíti.
Művezető. A gyár technikai üzemének irányítása és vezetése.
6. *Igazgatósági gyűlés* minden héten tartandó. Határozathozatalra legalább három tag jelenléte szükséges.
7. *Közgyűlés.* Az igazgatóság fontos ügyek letárgyallására közgyűlést hívhat össze, azonban havonként megtartandó. Határozatképességhez legalább a tagok kétharmada szükséges. A szavazatok átruházhatók írásos megbízással, azonban egy tagra, csak egy szavazat ruházható.
8. *Rendés évi közgyűlés.* Minden év Február havál an tartandó, ahol a zárszámadások terjesztetnek el, és az évi működésről kimerítő jelentés tétetik. Ugy szintén az évi mérleg szerint kimutatott nyereség számla fölötti felosztásról, a közgyűlés határoz.

Kelt Hódmezővásárhely 1912 Február hó 5.

Endre Béla
Tornyai János
Rubletzky Géza
Weiss Mihály
Kallós Ede
Smurák József
Pásztor János

*

Az alapítólevelet 31 pontos részletes ügyrend egészíti ki. Az első „reprezentáló” igazgató Endre Béla volt.

Endre Béla levele Smurák Józsefhez

Kedves Jóskám!

Megkaptam a múltkori K. Kártyátokat és annál is inkább nem cselekedtünk az ügyvédnél semmit, mivel azt a szervezkedési alapot — utólag meggondolva — én sem tartottam helyesnek. Erről majd beszélgetünk, ha ájtottok és pedig talán majd nem olyan idegesen és kapcsolva, mint most legutóbb. Nagyon szeretnék én is itt-hon lenni, a mikor ájtottok Kedves Józsikám és azért azt

óhajtanám, ha ezt az ünnepek után ejtenétek meg, mivel mi az ünnepekre Debrecenbe utazunk és pedig Nagypénteken. Ha mégis átjőnnétek én megnyugszom a Ti körültekintéseitekben és intézkedéseitekben. Küldöm jelenleg a Hajda alaprajzát, hogy ez után az építkezési engedélyt a városnál kikérhesd. Megjegyzésem és kérelmem itt az lenne, hogy lehetőleg kevés átalakítást csinálj. Az általad és általunk is ideálisnak talált fordított elhelyezést most ne csináljuk, mert az rengeteg pénzbe kerülne.

Gondolkoztunk rajta megbeszéltük a művezetőkkel, és arra a megállapodásra juttottunk, hogy a műhelyek a legcélszerűbben és legkézhezállobban a kis rajz szerint lennének elhelyezendőek. Az őrlőt a pincéből felhoztuk és a pincében a feldolgozott téli kész nyers anyag árut helyeztük el. Az iroda építésének is el kellene most maradni a tömérdek költségre való tekintettel a mellyel még szemben állunk. Egyelőre az iroda az épület leg hátuljába kerül egy kis nyomorúságos helyiségbe, de én úgy gondolom, hogy ez a hátulso helyiség előre kerülne akkor, ha a megrendelők, vagy a közönség részére a bejáró ajtót az épület hátulso, iroda felől eső kőfalán vágatnánk. Nagyobb átalakításokat most csak azért se tegyünk, mivel majd a gyakorlat mutatná meg a legcélszerűbb elhelyezkedést, meg azért se mivel akkor helyezkedünk el majd igazán, ha az államtól a szubvenciót meg a gépkorongokat is megkapjuk.

Kiadásaink eddig már ca. 800 Korona és a még befektetendő összeg az üzem megindításáig számításunk szerint 2645 koronára fog szaporodni a melyhez hozzá számítva Szapannos 2000 koronáját kiadásunk 4645 K-t fog kitenni. Munkás fizetésre ergó marad 1425 koronánk.

A szűrés már szépen előre haladt és a legközelebb az ereszt építjük, a mely alá a kemencék kerülnek. Az ereszt építés 220 K., a munkadíj hozzá 55 koronába kerül. — Láttad az épületet; kérek szépen kérjed a várostól belátásod szerint az épület karba hozását, a kerítés és az épület betakarítását kívül, belül, a padlás feljáró kijáratát stb. Nem tom mit szól majd hozzá a város!?

Szívből csókolak Gézával és a mint szokás boldog ünnepeket kívánok.

Béla

*

Kelt: 1912. márciusában. — Szapannos: Szapannos Imre vendéglős, a Hajda bérloje. — Géza: Rubleczky Géza, aki ekkor Smurák aradi műtermében dolgozik.

Endre Béla levele Smurák Józsefhez és Rubleczky Gézához

Kedves Jóskám!

és

Kedves Gézám!

Ne haragudjatok, hogy nagy késéssel egy cigaretta el-füstölése mellett írok Kettőtöknek egy papírra, de ha külön írnék, hát már két cigarettát kellene elszívnom és ez már ártana az én nikotinmérgezéses valóságomnak. Irtó náthában is leledzem.

Ne haragudjatok kedves Fiaim — én már mondhatom, mert elmúltam 40 esztendő — hogy a szép hangú kedves leveletekre az ünnepek előtt nem válaszoltam. Olvastam és sokban igazat adtam Nektek.

Mint az egyenesség barátja már meg is mondtam Miskának, hogy kifogások vannak ellene — hogy nekem is vannak kifogásaim és kételyeim a jövő működése iránt. Miska oda nyilatkozott, hogy ő „bízik magában” és „csak magában bíz” és „nem hajlandó a pénzét másra bízni”. Azt mondja, hogy csak mint ügyvezető hajlandó részt venni a gyárban, különben kilép.

Elkövettem azt az ügyetlenséget, hogy éppen az ünnepek alatt távoztam Vásárhelyről és így most szépen kérek Benneteket üssük helyre valahogy az elmulasztottakat. Jöjjetek át a milyen hamar csak lehet hogy a dolgainkat végezhesük és mindent elrendezhes-

sünk. Nagyon rövid az időnk, ha máj. 1-én az üzemet meg akarjuk indítani.

Nem tudom a bontási, építkezési engedélyt kértétek-e? Ha még nem úgy kérjétek azonnal.

Miska azt mondja, hogy azért nem építette a kemen-céket mert előbb ehhez is engedély kell.

Írjátok, vagy sürgönyözzétek meg azonnal, hogy mikor jöhetnek és gondolkozatok a tennivalókon addig is. Hogy lesz Miskával, vagy ki lesz a helyén?

Kallós idezárt levelére hosszasan válaszoltam és Miska esetét is elmondtam.

Debrecen nagyon jó talaj lesz a gyárunknak. Az edényt nagyon kívánják ott. Borsos Városi mérnök (építész) nagyon kedveli az eszmét. A Hajdú-Házra pályázott, ha megnyeri, velünk csináltatja a majolikát. Sok épülete van neki, sokat tehet. Kollektiót kér.

Gyertek mentől előbb!!

Sokszor ölel csókol Benneteket
Béla

*

Kelt: 1912. márciusában. — Miska: Weisz Mihály. — Borsos: Borsos József (1875—1952) építész, egyideig Debrecen városi főmérnöke.

Endre Béla levele Smurák Józsefhez

Kedves Jóskám és Gézám!

Legelőbb is megköszönöm a névnapomon való megszólalást és hasonló képen minden jót kívánok!

A tárgyra térve roham lépésekben értesítelek Benneteket a dolgok folyásáról. Az itthon lévők tanácskozásán elhatározódott, hogy egy művész-részvényes már is vegye át az ügyvezetést és önállóan cselekedjék. Én vagyok szerencsés ez idők szerint ügyvezetőnek lenni és kötelességem a gyár üzembe érkezéig naponta kétszer kilábolni a Hajdába, járnai az ügyvédet és a városházát. Élvezve bizalmatokat igyekszem annak mindenben dícséretesen megfelelni!

Beszámolok a következőkről:

1. Smurák József úr által nevemre küldött 600 koronát Weisznak átadtam, hogy tankárékba tegye.

2. A Villamos Társaságnál befizettem 150 k.

3. A betisztítás és javítások ügyében kérvényünket a Tanácshoz beadtam. Megnéztem a várossal kötött szerződésünket a mely szerint csak a külső betisztítás tartozik a városra — így kértem. A szerződést jó lenne K. Jóskám, ha elküldenéd, hogy az irodában letegyük. A tervrajzot átkopíroztam, mert a belső bontakozásokat nem kértem, hanem a telep engedély kéréséhez már az átalakítások feltüntetésével csatoltam a rajzot.

4. Kértem az Iparengedélyt és a Telep engedélyt. Előbb az alkaptány rám íjlesztett, hogy ennek a megnyerése 3—4 hétig is eltarthat. Szathmáryval azonban rendbe hoztam a dolgot, úgy hogy most már 3—4 nap múlva meglesz és az üzemet szabály szerint indíthatjuk meg.

5. Nagy változás az őrlők szerelésénél. Várady lakatos nem 250 K-ért hanem 600 K-ért vállalta a szerelést, mivel nem tudta, hogy az őrlők maguk sincsenek szerelve. Megkérdeztünk több lakatost, mind drágábbért vállalta volna mint ő, így nem volt más teendőnk, mint így is bele mentünk a rendelésbe és most már készül az is.

5. A kemencéknél is jóval túl lépjük az előirányzatot. Csak a kéményekre a legolcsóbb ajánlat 220 K; a kemencék építése tehát számításunk szerint legalább 350 K. körül fog kerülni.

6. Tokodyt csak nem tartjuk alkalmasnak a cégjegyzésre. Matheu is ellenzi. Valószínűleg Tornyai-ra v. én reám hárul.

7. Az állami Szubvenciót mentől előbb kérni akarjuk. Erre a célra határozatunk szerint két részvényesnek (Tornyai és még valaki) talpra kell állani és addig ögylegni, míg a segítség a kezünkben nem lesz.

8. Kallóstól kértem az Ezer korona beküldését. Úgy-szintén kérem ez úttal — ha lehet — tőled K. Gézám a hátralékos 100 K. beküldését. (Kötelességem!)

9. Munkásokat holnap értesítem, hogy szerdán jelentkezzenek. Jelenleg nagy munka folyik a Hajdában. A nagy teremben a korongokat szerelik az ácsok az örlőben a famunkát csinálják. Kojnok, az ácsvállalkozó — vagyonos ember — részvényesnek ajánlkozik; azt mondja sok hasznát vehetnénk. Többek közt ő csinálta a szegedi zsinagóga és a belgrádi Konak ács munkáját. Soha se szokott bort inni, nagyon szótlan ember, de tegnap, hogy beszélni merjen kögyetlenül belötytyintett. Javánátok-e az ő részvényességét? (Afféle célszerű égyyszörű embör.) Az ő kívánságára terjesztem elétek a kívánságát.

Nagy porfellegekben folynak a falbontások is. Az irodát mégis a hátulsó három szobás részből alakítottuk úgy, hogy a két első szoba lett az iroda, a hátulsó pedig a művezető konyhája. Az írókás terem lett a nagy terem és az örlő terem között eső nagyobb helyiség.

Szappanos a villany bevezetést nem akarja 100 K-nál olcsóbban átengedni még ma sem. Az egyik épületet a folyosó előtt megvettük 40 K-ért, a másikat ingyen átengedte. Abban is van téglá.

Most még minden kommentár nélkül elétek tárom a Weisz Miskától elkért eddigi összes kiadásaink jegyzékét:

Szappanosnak	2000 K
Városnak	250
Szerszám	100
„ és különfélék	330
„	336
Villanyos	150
Szappanosnak épületért	40
Szerszám	5
Eresz (Kojnok)	150
Napszámok	28 K. 80
	3389.80

Ehhez járul még mint legközelebbi kiadásunk:

Szerelésért (Kojnok)	40 K.
Váradí örlőszerelés. trans. miss.	600 K
Kemencék ca.	350 K
Még szerszámok, deszkák stb.	150 K
Tartozunk szerszámmért	80 K.
Anyag (festék, máz.) ca.	400 K.
Fa ca.	150
Összesen:	5159,80 K.

Hát biz a befektetett pénzünkön felül terjed egy kicsit a kiadásunk, de vicc volt ezt így is megcsinálni. Valahogy majd csak lesz — megsegít az Úristen!

Mint afféle nagyon kezdő az ügyvezetés terén megkérlek Benneteket írtatok és irányítások, tanácsoljatok! Csak ki ne csúfoljatos!

Sokszor pusziom a szátokat

Béla

(Hmvhely 912 ápr. 27.)

Dátumot levelben életemben tán még sasé írtam! Szegény mű-vész hová jutottál!)

Kovács meghatalmazást kapott (Smurák aláírással) hogy a művezetés körébe tartozó dolgokat önállóan véggezheti. A munkások kötelesek neki engedelmesskedni. — Nagyon tisztességes derék ember, aki mindinkább kiérdemli a megbecsülést. Érti is a mesterségét alaposan, most is a szereléseket remekül vezeti és gyönyörűen gondolkozva szervez mindent. Emellett szerény és tisztességesen beszél az emberrel, nem követelődzik.

Weisz Miskát kineveztem pénztárnoknak. Minden fizetni valót utalványozok neki — és úgy látom e téren teljesen megfelel. Üzleti könyveket is veszünk. Tokodi mivel — címre és hatáskörre vágyik — „titkár” lett, a kit az ügyvezető irányít. Az irodában végzi a dolgát (de nem az Úr dolgát) póstát átveszi stb.

* * *

Kelt: 1912. április 27-én. — A gyár üzembe érkezte: A társulási nyilatkozatot 1912. márc. 27-én írták alá. A termelés a Hajda-vendéglő átalakított épületében 1912.

május 1-én indult meg. Az alapító művészek 1000—1000 koronát fektettek be a vállalkozásba. — Weisz: Weisz Mihály (1871—1936) művészbarát kisiparos, írói álnevéen Cseszkó Máté, 1919-ig a gyár ügyvezetője. — Szathmáry: Szathmáry Tihamér: művészetbarát városi főkapitány. — Várady: Várady Lajos lakatosmester. — Tokody: Tokodi Nagy János gölöncsér, Kiss Lajos barátja, ekkor a telep művezetője. — Kojnok: Kojnok Lajos ácsmester. — Szappanos: Szappanos Imre, a Hajda-vendéglő bérloje, aki 2000 korona fejében az épületet a művészeknek átengedte. — Kovács: Kovács István agyagiparos, a gyár művezetője.

* * *

Tornyai János levele Smurák Józsefhez

Kedves barátom!

Írod, hogy semmi hírt nem hallasz rólunk, gyárunkról stb. Oka egyrészt az volt, hogy azt hittem, (mert azt mondtad) hogy már nem léssz otthon; másrészt az, hogy mind e mai napig nem volt mit írni.

Bezzeg van máma!!

1. Épület díszek elküldettek Versecre — gyorsárúként. (Rózsát, VII. számút, egyik papiroson 27nek, másikon 2 drbnak rendelt; ergo Cseszko nagy átabotában van!)

2. (!) Cseszkó barátunk (csak nagyon röviden írván) ma nekem esett, hogy a Tör.Fer. idehívását az ő háta megett, a vendéglőben összesugván, rendeltük el s ő csak kényszerűségből egyezett belé; azt teljesen feleslegesnek tartja stb. s csupán az volt vele a célunk, hogy ötöt, aki eddig remekül vezette a gyárat (100% haszonra!) — s... be rugjuk. Ő ezt jól látta már akkor s vádol mindannyiunkat; de különösen engemet.

3. A te általad készített hiteles kimutatás teljesen hamis (ezt szintén ő mondja!), amennyiben ő igaz adatokat diktált ugyan be; de te azzal mit sem törődve, írtál olyanokat, amelyek nem felelnek meg a valóságnak — stb. stb. stb. ...

4. Beismerte ugyan végül, hogy nem kényszerítve egyezett belé a Tör. Fer. meghívásába stb. s hogy akkor olyan hangulatban volt; ma pedig emilyenben van stb. stb. stb. mindamellett ragaszkodik ahhoz, hogy a gyár ügyvezetője továbbra is ő legyen, mivel azt már bebizonyította, hogy eddig mese-módon elvezette, aztán meg „becsületszavával” áll jót, hogy ezután még több haszonnal vezetendi; ha pedig Tör. Fer. vezetői, feltétlenül elbugygyanunk stb. stb. stb.

Ma pakkolták be a házdíszeket s küldték el. Következtetvén abból a tényből, hogy Kallós számára általuk bepakkolt edény majd mind összetörve érkezett meg (mint ezt Kallós ma írta) igen valószínű, hogy ezek a házdíszek sem érkezendének meg épségben.

Nem tehetek semmit.

Sok panaszom volna még magamra, Cseszkó barátunkra, Kovácsra, az egész gyárra, azonban, azt hiszem, hogy mára ez is elég lesz Neked.

Hívnálak, hogy gyere át, ha teheted, de nem merlek. Pénz egy fillér sem a kasszában; (a te általad küldött 300 Kr. elment) s ilyen helyzetben én egy fillért sem vagyok hajlandó kölcsönözni.

Minek gubancoljam össze még irtózatossabban azt, amit már eddig sem bírok kibogozni ...

Weisz Mih. állítása szerint Pesten megszavazták nekünk a hitelt „fedezeti-váltóra” vagy mi fenére, — ehhez én nem értek semmit. —

Az Diszes Igazgatói tisztsséggel, persze, hogy okádásig vagyok. Leikiismeretesen venném; de nem vehetem, illetve vihetem, mivel nem értek hozzá. S ráadásul mindig vagynak ilyen utálatos sz... ságok ...

Kell ez nekem?

Hiába mondtam a múlt gyűlésen, hogy égető szükség van alapos intézkedésre; mert így vesztünkbe roha-

nunk — a medicina nem találtatódott meg. Magam nem tudom megkeresni.

Bélával csak holnap közölhetem ezeket a dicső „Uj Hírek”-et. —

U. i.: egy cseppet sem „most ilyen hangulatban vagyok” az oka annak, hogy ilyen levelet írok.

Válaszodat kéri szerető barátod

Tornyai János

Hmvas. 912. jul. 6. (vagy 7) hétfő este.

Cseszkó: Weisz Mihály. — *Tör. Fer.*: Török Ferenc kerámikus, Endre Béla sógora, 1912 nyaratól rövid ideig Weisz Mihály mellett a telep ügyvezetője. — Béla: Endre Béla.

Tornyai János levele Smurák Józsefhez

Kedves barátom!

Sajnálom, hogy nem mehetek Pestre, hogy veled együtt nézhettünk volna képeket. Majd nézel te, helyettem, — és (remélhetem tán?) referálsz is róla. (Magyarul = meg hagyod magadat fejni — általam!)

Kaposra — a rettenetes út miatt is nem mentem (Oda-vissza 2 nap és két éjszakai öndögönyözés lett vón!) Aztán így is megtudom tán a R. véleményét? Igaz, hogy még ma, péntek estig se kaptam tőle választ!

(A te képed is köztük van, persze!) Egy ez az ok (M. képek R. nél) hogy nem megyek most Pestre.

Mári ma volt Endrééknél. Béla oly kövér, hogy Mári alig ismerte meg a saját lakásában. „Egész tokája van.” Ez elég jó hír.

Makón képeket gseftel neki egy barátja. Neki át se kell menni s dúl az pénz!!

„Freimannt, (úgy látszik) kísérti Smurák szelleme” ezt szívesen elhiszem; sőt — tudom. Köszönet érte! Őt kép fog menni (színes!!!) (sőt rikító) mikor Pestről hazaérkezéndesz. (Nippon is akkor!)

Éppen a napokban (illetve az éjszakákban) foglalkoztam képgeftelési gondolatokkal. Fel is írtam: Vásárh. Arad. Debrec. Temesvár. Baja — Szabadka — szóval ahol ismerős publikumom vagy barátom van.

Ideád tehát kapóra jött, — nem is kell rajta gondolkodnom.

(Persze, nekem előbb „haza kell mennem!!!” — szét-nézni a műterembe.) Árakat (de ezt már most csakugyan és teljesen) deákferkói bolts belátásodra bízom — előre is.

Üdvözlő

„Johann”od

Mártély, Péntek este.

„Reklám katalógusomból” pár példány, azt hiszem, nem fog ártani?

Különben — ma buta napom volt: a távoli föld-rengést — mit megéreztem. Napokban sokat dolgoztunk Márival együtt. Isteni jóérzésekkel! Ugy látszik, — nem bírom itt hagyni Mártélyt. „T. t magához ölelte a magyar Föld és ő nem is akar tőle szabadulni”. Dehogy is akar!! Boldog, ha az öleli és ő azt ölelheti szíve legtisztább érzé-seivel, — aki őt szereti és akit ő szeret.

Buta-bölnyi ezt erőtlenségnek látja, pedig ez az egyetlen ereje és erénye a művészfélének!!! Persze ezt pesti ficsúrnak bajos megérteni, pláne Párisba-ajtott „modern” urnak!

Keltezés: 1912. november. Vö. a következő levél jegyzetével. — R.: Rippl-Rónai József. — M.: Kovács Mári, Tornyai élettársa. Az ő képeit küldte Kaposvárra Tornyai bírálatra. — A makói barát: valószínűleg Esper-sit János. — *Freimann*: gazdag aradi műpártoló lehet. — *Buta-bölny*: Bölny György műkritikus.

*

Tornyai János levele Smurák Józsefhez

Kedves József!

Pénzem innen-onnan tökéletesen elfogyván, gsefttről kell gondolkodnom. Eszembe jutott a kastélyod. (Bohus?) S az, hogy figurális dolgom aránylag nem sok van s elő-re-láthatólag hamarosan aligha is lesz. (*Archképek* miatt stb.) Ide pedig, a kastélyba t.i. ezek is kellenének a *táj-képek* (!) egyhangúságának megtörése céljából vagy végett.

Nos, — éppen ide való volna a Juss, melyet akár katalógusi reprodukció után is eladhatnál nemes barátodnak. Akár egészben, (ha t.i. fal van hozzá) mely esetben meg-simogatnám; akár pedig részletben: t.i. elválnám 3—4 darabra és úgy, mint önálló képek élhetnék tovább *füg-gellen*, egyéni életüket „tanulmány a Juss” címmel, mint élék többi (sok-sok) testvérei, melyek írók és mű-vészek tulajdonában vagynak a Kallós barátunk éré-nye folytán. (Van a „Fészekben” is egy vagy kettő stb. stb.)

Azt hiszem, hogy ezt jó lélekkel ajánlhatnád a báró Urnak. Komoly és nevezetes művem. (Évvél tüntem u.i. *fel és le* a nyilvánosság szinpadáról, s körülbelül evvel köszöntem el a Múcsarnoktól és a „becsületesen” meg-rágott iránytól. S csaptam át a magam mesgyéjére stb. stb. hiszen tudod. Mit szólsz az ideámhoz??)

Akár egészben, akár részletben, mondhatom, hogy nagyszerűen hatna a kastélytokban, ha megtisztogatnám (szeretettel) jól megmosdatnám a százados szennytől s szép ruhába öltöztetném (keret) szivemtől szakadt első szülött gyermekemet. Ráth-díj, az összes akkor meg-jelent komoly kritikák (Lyka, Malonyay stb. stb. Kár, hogy nincsenek meg(!)) a legszebben foglalkoztak vele stb. stb., mindezek folytán (vagy *dacára!*) talán eléggé alkalmas volna egy komoly uri ember komoly épületei-nek a díszítésére.

Az ára nem is lenne nagy, tekintettel arra, hogy kevés embernek van ekkora képre szüksége. stb.

Hát csak ennyit akartam most írni. Az az impresszióm, hogy szerencsés ötlet volt részemről, helyeslésséddel találkozánd, és a báró Ur is örülhet meg az én Jussom is, hogy ha egymásra találunk.

Írj erről a *komoly kép* témáról, kérlek. Mikor küldjek és mennyit? Egyszer tán át kéne mennem Aradra, eset-leg a báró Urral találkozni.

ölel Ján.

Vas. este.

Mariska aranyos kis húgom hogy van? Már jó régen nem hallottam hírt sem ő felőle, sem édes Anyádról...? Pőznek, tisztogatnak... élék az egyszerűség hangtalan, de tartalmas életét. Ugy-e? Kézcsókomat és szíves, ba-rátságos üdvözetemet küldöm Nekik. (A nagy levél író-nak!!) Hát *dupla* ünnep mikor leszen??

Keltezés: 1912. november. Az előző levélben említett „képgeftelési” ügy itt folytatódik. — *Bohus?*: tán ennek az aradi mágnásnak kínálják megvételre a Juss-t. — *Lyka* — *Malonyay kritikák*: Lyka Károly: A búza fes-tője. Új Idők, 1911. okt. 29. és Malonyai Dezső: Tornyai János. Budapesti Hírlap, 1911. okt. 31. — *Mariska*: Smurák Mária, az iparművész húga.

Tornyai János levele Smurák Józsefhez

Kedves József!

Itt küldöm (üres óráidban szórakozásul s ha úgy tet-zsik: kölcsönös okulásunkra!) Kiss Laos etsémnek a R. R. levelére írott válaszát. Amint — engedelmeddel — a tiédet is elküldöm neki, szint azon célból. (Neki másolat-ban küldtem el. Ő is szereti a Mári piktúráját.) Azt hi-szem, hogy amiket R.re nézve állítasz, több joggal le-hetne állítani Mednyánszkyra, aki csakugyan „olyan

emberek" (grófok) között élt, amilyenek közé R. Ur csak fölkevergőzött, (tagadhatatlanul egy kis „parvenü” izzel). De lásd, Medny. egészen másként bánt el a M. legkezdetlegesebb *zsengéivel* szemben és M.-val szemben. *Igaz és uriember módjára.*

Azt *hiszem* (erősen *hiszem*) hogy nem nappalok és éjszakák vagynak tehát; hanem az eszményért önzetlenül lelkesedni tudó tiszta lelkek és — az ellenkező Rubi-féle táncmesterek.

Itt a világosság . . .

Az este összejöttem (véletlenül) a volt kaposvári tanfelügyelővel s a mi főispánunkkal. Előbbi nagy művészbaráttal elég „érdekes” bizalmas dolgokat mesélt el R. R. urról. Még csak azt akarom tudtadra adni, hogy R.-nek szintén hosszú levélben köszöntem meg a „kegyességét”, mindent irtam neki, párisi potya lakást komendáltam stb., *e* levelére azonban egyetlen egy sort: „jó tanácsait, — az én piktúrámról vonatkozólag, köszönöm.”

Se több, se kevesebb . . .

Mári pedig (az isteni barom Mári) a R. levele elolvasása után vagy zadnap megszólal a nagy töprenkedésében: „Mindég csak a jár a fejemben T. ur (és majdnem sirva mondta ezt) hogy minek írta azt, hogy ne képet fessek; hanem festményt??! Ha én igaz lélekből csinálom, hát nem mindegy az, akár kép, akár festmény?”

Itt az igazi világosság, amelyből te is, én is, érthetünk s amiben a ma, általam jelzett könyv is nagy részben igazat ad nekünk.

Üdv és „napsugár”. Béla az egész kiállítás alatt (a megnyitás kivételével) mindig *Vásárhelyen tartózkodik.* Tornyai

Keltezés: 1912. december. Megérkezett Rippl-Rónainak Tornyai novemberi levelében emlegetett válasza. — R. R.: Rippl-Rónai József. — Mednyánszky: Mednyánszky László festő. — M.: Mári. — Rubi: Rubleczky Géza. — A mi főispánunk: Cicatricis Lajos. — A kiállítás: kerámia tárlat december végén a vásárhelyi gimnázium tornatermében.

Tornyai János levele Smurák Józsefhez

Kedves barátom!

A múltkor ugyancsak kurtán irtam. Melynek folytán jónak látom most ezzel megtoldani, — különösen a pünkösdi vendégszereplésre vonatkozólag.

Jól esik, hogy készülsz hozzánk „ünnepelni” s rajta leszek, hogy egyszer már igazán ünnepeljünk. Tehát: Hajda ügyvel igen röviden akarok végezni (mint azt már irtam is.) Fizetni a többi társaknak és vége. Reszkirozzon mindenki egyenlő arányban, ha ugyan akar reszkirozni. Ha pedig nem, akkor is fizetődjek ki. Jegyzőkönyv Dr. Halász Manó Ur irodájában van letéve. Ha *saját szemeiddel* akarod látni, ird meg előbb, mikor jössz s én elhozom tőle, mivel az ünnepek alatt (ha hétköznapot nem tölthetnél itt) — irodája csukva.

Új képeim nincsenek. Máriáé sárhelyi műteremben. *Ellenben:* isteni szép májusi napok vagynak! Használjuk fel ezeket és pernek-képnek s . . . et fordítván, élvezzük a felséges természetet s szakgassuk barátságunk virágait már egyszer. Eleget megszenvedtünk érte!

Mári se nagyon akaródzik főzőgetni s egészen boldog lett, mikor kijelentettem előtte, hogy Sm. Ur nem olyan túlságosan szereti a gyomrát. Eszünk, ami lesz stb.

Szóval: pihenni, Kneipolni gyere. És ne „igényekkel.”! Fogsz jönörködni mostani, *új* lakásunkban, amely is az Duttyányi csárda romjai helyén vagyon. (Nem hiába vagyok a puszták festője — mondaná Petőfi, — de a végétet is a csárda mellé pöndörített!)

Fogsz gyönyörködni a szép, nagy, pendelvirággal telis-teli pusztában. Akár esik, akár fú, akár a nap somolyog, — egyaránt felséges szép és isteni!!

Soha nem voltam ilyen boldog életemben, mint ami-

olta itt lakunk s szállanak át a fejem felett a májusi vándor föllegök stb. stb. stb.

Kiszemelt portámat (7—8 száz □-öl!) megtekintheted, házterveimet szintén s csak legfelsőbb beleegyezésedre várok és veszek és építek és — „itt ősz mög a fene Mártélyon” —, amelynek már a neve is olyan szép, egyszerű, terjedelmes, nyugodt, mint a magyar pusztá . . .

Várom üzenetedet, mikor jössz . . . Mennél hosszabb időt szabj az itt töltésre és mentül rövidebbet az eljövésig . . .

Mári üvő és vár velem együtt . . . Kedves Családodnak, a honn maradandóknak, add át, kérlek, legszívélyesebb üdvözlömetet, -ünket!

Mást már nem írok; — dacára annak, hogy még vagy 20 sor kiférne, szorítva . . .

Joannes sine
terra és sine
pecunia. (földnélküli
és pénznélküli János)
De nem sokáig lesz az!!!
Hozódik Aradról egy nagy
csomó Bankó (???) és vövődik
egy nagy csomó Főd! És
termesztődik gimeles és
minden földi jó! *Arendás*
földünk is van már Korhányban!!
Kedd . . .

Keltezés: 1913. május. Rubleczky kilépése után Tornyai vállalta az 1000 koronás részvény visszafizetését. Nem történt meg. — Kneipp: kávémarca.

Tornyai János levele Smurák Józsefhez

Kedves barátom!

Már szinte félve írok Neked is, annyira zavarba hozol szerénységedből eredő aggályaidal stb.

Hát persze, hogy nem Tivolinak vagy Abbáziának néztem a ti csendes s előttem is igen egyszerűnek képelt háztartástokat, stb. stb. De én éppen ebbe az egyszerű, természetes életet élő emberek közé vágyakoztam volna. Ezt persze eldörgölte 1 a pesti út, 2 a te (bármilyen udvarias formában is) tiltakozó kedves leveled, a mely azt is meggondoltatja velem, amit úgyis gondoltam ugyan, hogy te most utra készülsz s ilyenkor csak zavarólag hat bármilyen meghitt, illetve igény nélküli vendég. 3 A Piroksa megboldogult barátom édes Anyjának megígértem, hogy bármiben szükségbe lenne az én segítségemre, írjon és én azonnal megyek. Nos: a levele itt van előttem és sürgősen hív; tehát szombaton vagy vasárnap; de oda okvetlenül át kell mennem. stb. stb. stb. A vendéglátás terhe alól tehát most, — ha nem is szívesen! — de fölmentelek.

Kár, hogy Pestre nem írtál. (Tán nem jó a postaösszeköttetés Sárhely és Arad között.) Oda vártuk t. i. csütörtökre a leveledet Kallóssal együtt. Ezért irtam a borítékra: exp. T. J. Bpest. Már. uti. Műv. telep.

Rém napjaim voltak Pesten. Ugy hogy testben-lélekben kiállva és a „végső pontra” elérkezve — csüt. d. u. sietve ültem fel a gyorsra, hogy hazameneküljek — pihenni. Oly idegizgatottság, fejfájás, reszketés, veszett fene tört ki rajtam, hogy se pihenni, se enni, sem aludni nem tudtam csak — megbutultam.

Ilyen állapotomban olyan szerencsétlenül ugrottam fel „félíg” egy villanyosra, hogy ha — örült véletlenségből, a kalauz azonnal meg nem tudja állítani a kocsit, a másik percben már szétlottyant agyvelővel vagy szétszakgatott béllel kerültem volna a Rókusba s most ezen itt leírtánál sokkal cifrábban és rémesebben, kiszívva olvashatnád valamelyik boulevard-lapban — a pesti útam eredményét.

(Ezt az esetet még Kallósék se tudják, mert aztán történt, mikor tőlük elkészöntem és a vasútra igyekeztem.) Az egész útam *eredménye* csak ennyi volt; s mert

Kallóssal — meg senki istenfiával, se fáradtan, se pihenten, higgadtan tárgyalni s a kivezető utat megtalálni — a jelen össze-vissza gubancolt állapotban, nem lehetett. Talán, ha te ott lettél volna?? Végeztetett tehát hogy: mindent beszűntetni őszig, amikor Pesten emberek lesznek és tovább vergődhetünk.

Nem írok részleteket; mert, mint mondom, teljes lehetetlenség az összezavarásról, félreértésekről (Kallós részéről is, részünkről is) hű képet adni, másodszer meg úgy is bemégyesz Kallóshoz (legújabb határozat szerint csak hétfőn, legeslegújabb szerint csak szerdán, v. csütörtökön indul; de lehet, hogy még későbbben: ergo okvetlenül fölkeresd!)

Mást mit írjak? Örült Cseszkó irta meg a számlát azon határozott „és igazgatói” kijelentésem dacára, hogy számlázni többet, mint amennyi elküldetett, nem szabad. S utasítottam, hogy — amennyiben aggályai v. kifogásai lennének is, amint nem lehetnek! — ezt majd Vele, mint valóságos megrendelővel intézze el. Hiába volt minden. A hátam megett úgy csinálta. Ezeket majd, a többiekkel együtt, annak idején számon kérjük tőle, ámbár Kallós már e nélkül is kijelentette Pesten, hogy *ki kell rugni*. Képzeld, azt írta neki, hogy Neked 600 korona utazási átalányt szavaztunk meg!! *Suttyomban!* stb. Egy kicsit merész! Nagyon merész! De — én már mindenre el vagyok készülve e hallatlan és égbekiáltó módon *fegyvermelzen* bandával szemben, amelyet vezetőstül-munkásostól e cím alatt esmér a világ: „Műv. Maj. és Agy. ip. telepe Hódmezőn.” Kómikus vala, hogy Kallóséknál az egész család (t. i. a kis felesége) egyik percben átkozódottunk, másik percben sirtunk, jik percben, a végén, örülten elkezdtünk nevetni, mint a ki Don Quixotte-t olvassa. Ebben benne van az egész „vállalkozásunk”.

Hogy stilszerű legyek, persze, nem mulaszthatom el a nélkül zárni levelemet, hogy

„de azért nincs veszte semmi, sőt — elég jól állunk s ha megemberelni sikerülne magunkat, — „fényes” perspektívák előtt állunk!!! !!!” Hát most már igazodj el, ha tudsz...

Utamat, (a pihenőt és „feredőt”) tehát jobb időkre halasztom, amikor majd gyárunk jövedelméből vett vastag aranylánc veri a pocakomat és nem holmi mai, összetoldozott zsinór. Akkorra, remélem, (szintén a gyár jövedelméből) angol kerted közepében, a tó partján szép filagóriát építhetsz, s oda várod azt, akinek az „igényei” kielégíthetése erányában oly igen-igen súlyos aggályaid vagynak. Addig is tiszteletteljes üdvözlétemet K. családot mindenik tagjának.

Jankó. péntek.

Diszkaput sajnálom; de nem tehetünk róla. Jobb időkre várunk s *aranyból* fogjuk kiveretni ugyanezt a mintát! Addig pedig meglegszünk vályogépülettel s ehhez tán stilszerűbb is lesz ócska disznó-akolból kimaradt „occasio” deszka!!!

Keltezés: 1913. nyara. Tornyai fent járt a Majolikatelep ügyében Pesten, és a Kallóssal való megbeszélés eredményéről számol be. A levélben célzás van pesti pártoló tagok beszervezésére. Így lépett be Kallós agitációjára Lukács György VKM. államtitkár és Vértes Marcell a részvényesek közé.

Tornyai János levele Smurák Józsefhez

Kedves barátom!

Nem akartalak már háborgatni; de az éjszaka véletlenül eszembe vágódott, hogy az *adásvételi szerződés* még ma sincs a kezeink között.

Úgy hiszem, ez „igérve lett” az Urak részéről s vagy én nem tudom jól a helyes módot, vagy tégedet csodálak, hogy még az ilyenekről is elfeledkezel. Vásár elmúlt. Mindamellet sem a *fizetés* ügyében, de még az ígértben is — a fölüket se moztatják.

Ellenben újabb „becsapásra” vagy ha úgy tetszik, „gseftre” invitálnak.

Köszönöm a tiszteletüket, de nekem elég volt! Olyan kutya „Ur-paraszt” vegyülék természetem van, hogy a sérvkötő szagot és a csiriz szagot ki nem állhatom.

Eleget szagolja Endre Béla!

Kedves Jóskám! Szerettem volna, ha Neked lett volna igazad (s ezért halogattam az „erőszakot”)! de vásár elmúlt, pénz nélkül vagyok és még csak ígéretet sem bírok, se a Te, sem ő részükről — a terminus dolgában. Ugyan az ő részükről semmi néven nevezendő ígért előttem nem számít.

Rubika szintén meghítt a *tárlata* megtekintésére. Egy hajszálat rá kíváncsi nem vagyok, s legjobb dolgát már úgy is láttam a váci utcai fényképész kirakatában.

Mit akarnak nekem ezek a táncmesterek? Idétlenkednek, szentelenkednek, zaklatnak és — komázni akarnak.

Kümpampa! „Je ne compas pas!” Különben Márit elcsípték és — mint mondja — „hallatlan mutogatnak volna mindent”. De nem igen volt rájuk kíváncsi, aszongya. Mesemódon eltalálta a „barom Mária” a *leglényeg*. „Én inkább csak az ízjét nézegettem, — a téggláját. (= márvány) az olyan szépen ki volt birizgálva!”

Különben a „sz...” Rubiné, az én drágalátos komámasszonyom, azzal csábított volna haza Márit és engem, hogy aszongya, a kis húga Smuráknak szombaton és vasárnap okvetlen eljön Vásárhelyre — nálunk lesz. Bizonyosan elkíséri Smurák is. Hát gyűjenek maguk is — legyűnk együtt.

Nem vettem ugyan készpénznek s gondoltam, hogy talán csak nekem is megírtad volna, ha így lenne, — mindamellet d.u. 3kor, vasárnap bementem Sárhelyre, hátha — legalább az állomáson találkozom a kis Húgodal; de nem láttam s így ½ óra múlva jöttem vissza. Talán ha bizonyosan tudtam volna is, hogy náluk van, még akkor se mentem volna be.

A legkomolyabb és legszebb képet szeretem legkevésbé látni — izléstelen rámában!!

Keltezés: 1914 elején. Tornyai kilép a Majolikatelep részvényesei közül. — *Csiriz-szag*: célzás Weisz Mihály eredeti foglalkozására; cipész volt. — *Rubika*: Rubleczky Géza. — *Je ne comprends pas!*: Nem értem! (fr.)

Endre Béla levele Smurák Józsefhez

Kedves Jóskám!

Ne haragudj, hogy Pesten való időzésünk után csak most írok — minden nap akartam írni, de vagy az idő, vagy a hangulat nem engedte. Szörnyen kíváncsi vagyok, hogy fent voltál-e Te is az ünnepek alatt és hogy milyenek találtad a kiállítást és az állapotokat? Amíg én fent voltam elég jól ment minden, de úgy látszik, hogy az ünnepek nem sok jót hoztak, mivel Kallós azt írta Miskának, hogy keveset árultak. Hej de jó lenne egy kicsit diskurálni a dolgok felől! Kallós valami gyűlést is tervez a kiáll. után, de bizony nem tudom, hogy én felmegetek-e, mert úgy látszik, hogy épp akkor lesz a szabdkai kiállításom. — Ha Pesten jártál, akkor nem sok szükség van arra, hogy én mondjak az állapotokról valamit, mert minden felől értesültél Kallóstól, de nem is mondhatnék amúgy se sokat, mivel biz mi érdemleges dolgot alig végeztünk. Most kellene alaposan megtárgyalni mindent a pesti sikerek és tanulságok alapján, és nagyban megváltoztatni az eddigi munkarendünket. Gyökeres változtatások kellenének és a mi fő, vehemens munka és valami nagy egyetértés és együttes működés. De hol vagyunk mi mindezekről! Tornyai kilépésével nagyban haladtunk mindezekhez. Csácsi Jankó! Most már igazán lehetetlen felőle jót gondolni: hallgassad meg a legutóbbi elmésségét vagy viccét. Tudod, hogy a télen Mártélyon festettem egy pár képet és nála hagytam száradni. Többször küldtem már azóta a képekért, de nem lehetett

Kedves Jóskám!

Azt hiszem, sokkal zavartabb vagyok most utóbbi leveled tartalmától, semhogy nyugodtan írhatnék. De tán így is jó lesz? S végezhetünk?

Iső leveled.

Csoszót hagyjuk el! Majd az ügyvédem végez vele. Aki egysz... [olvashatatlan szavak] rooszor is!

— — — —

„Pomologus Uram, ön válogatta” — Erre azt írhatnám legigazibb érzéssel és rövidséggel, hogy: válogatta ám a váci fene!

Mikor felszólítottak, (Cseszkó, Rubi) hogy lépjek be, („Smurák, Kallós bejön” ilyesmit mondott s tényleg ő dolgozta meg ezt a két bácsit!) emlékszem, ezt mondtam: ha Endre bejön, én is megyek; ha nem, én se, s úgy mentünk el Endréhez. Később arra emlékszem s emlékeztetik minden tag, hogy te melletted kardoskodtam, illetve te benned bíztam jobban, mint bármelyikben.

Hogy Endrében csalódtam, igazán nem az én hibám és nem az én botlásom. Ő nőiülése előtt olyan ember volt, hogy az én ideálm volt minden tekintetben (kivéve, hogy a dologban sohsem erőltette meg magát) s ilyennek ismertem vagy 10—20 évig!! Most a felesége fennhatósága alatt áll stb.

Te benned talán még nem csalódtam?

Cseszkó volt a csiriz, mely a gyár gondolatába bele-ragadván, odaenyvezett minket is.

Kallósról előttem is úgy nyilatkoztam, hogy elég komoly bácsi, de a pénzt, azt nagyon szereti. Azt hiszem, jobban, mint a feleségét s a volt ideáljait s bizonyosan tudom, hogy sokkal jobban, mint a Művészetet!

Pásztor ur bevétele ellen mindenkor, mindegyikötök előtt, a végletekig harcoltam. Ám végképpen ki nem köthettem, mivel nem csupán az enyém volt a gyár.

— — — —

Rubit, úgy tudom, se nem pártoltam, se nem elleztem. Bekerült. Talán Endre harcolt érte is, de Pásztorért bizonyosan. De nagyon. A végletekig, s ők, Kallóssal összefogva győztek le engem stb.

Nem értem tehát, mit kínlódsz? tanyasiasan fejezvé ki magamat. Mit kínlódsz evvel a légből kapott s minden alapot teljesen nélkülöző frázissal? Hányszor mondtad már ezt s én mindannyiszor megmagyaráztam s lenyeltem éppen mint most teszem.

— — — —

Szász Géza ceyloni barátom volt a vendégem, igen is. Előre írta, hogy eljön s én ezért is erőltettem volna akkor, hogy te elgyere. Szerettem volna, ha együtt lehattunk volna hárman. Azt hiszem, jó gyerek; de bizonyos, hogy elég okos gyerek. Különböben Endréékhez bekerült s ott mindjárt meg is szabadították Ceylonból hozott drágakövei egy részétől. Mindnyájától szerette volna ő nagysága; de — mondom — Géza elég okos fiú. „Szeretben összeforrt tízek” citálást nem értem. Tán Carlyléban van?

— — — —

Nem tudom, minek küldöd a pesti észjárás termékét akkor, mikor magad se vagy vele tisztában, illetve tisztában vagy vele, hogy semmi jussunk ilyen dolgot aláírni. Ha keresgelnék se találnék illő magyar szót pesti urak ordénárá eljárására. Most pedig ordénáréságot butaság-gal egybeforrrva látom.

Féltetesség —

léhaság —

kapkodás a pénz után

éretlenség —

közünyösség a kötelességeik iránt meg mit tudom én mi?

Megírtam már neked, hogy utálok őket, mind valamennyit.

— — — —

haza kaparítani őket, mert vagy a kulcs veszett el, vagy azt mondta, hogy behozta a képeket a városi műtermébe. Legutóbb írtam neki, hogy küldje be Márikával a képeket, mert a szabadkai kiáll-ra nagy szükségem van rájuk. Most a János csinál egy jó viccet és azt válaszolja az enyémhez teljesen hason hangú levélben, hogy mivel okvetlenül szüksége van a 2000 korona után még járó 8—900 koronára, melyet nékem úri becsület szóra adott, küldjem azt ki neki „Mamkókától” (Márika helyett). Erre a levélre — mivel így már minden józan érintkezés vele lehetetlen — most ügyvéddel szólítottam fel, hogy a képeket adja ki. Nem tudom, hogy milyen újabb viccet csinál majd most. A pesti kiáll-ról még Pestről akartam Néked írni egyre de annyira húzott bennünket a rokonság és a kiállítás, hogy egy hét után agyon fáradva levél írás nélkül jöttünk haza. Még csak a Műcsarnokba és a Munkácsi kiáll-ra se tudtam eljutni. — A nagyváradi kiállítás elmarad öszre a főispán ajánlatára. Sok kiáll. volt ott az idén és a két legutóbbin már egy kép se kelt el. Azért jutunk ilyen későn Szabadkára.

Írjál nagyon aranyos Jóskám Magadról főleg és a kiállításról is, ha tudsz valamit. Az Annyukkal együtt sokszor csókolkunk és csókolkjuk kedves Édes Anyád kezét, az aranyos szép Mariskát csókolja Zsóca szeretettel én pedig csókolkom a kezecekeit.

Béla

* * *

Keltezés: 1914 tavasza. A levél Tornyai kilépéséhez kapcsolódik. — A kiállítás: A Majolikatelep 1914 márciusában — áprilisában Pesten tárlatot rendezett. — Miska: Weisz Mihály. — Zsóca: Endre Béláné.

* * *

Endre Béla levele Smurák Józsefhez

Édes kedves Jóskám!

Ne haragudj rám kérlek szépen, hogy egy kis késéssel molesztállak. Szabadkán a kiállítást nem csinálhatom meg, mivel a közjegyzőtől azt a választ kaptam, hogy a Kaszinó termét nem kaphatom meg, mivel valamelyik Ferenci csinál ott éppen kiállítást. Hogy így az utolsó pillanatban le kell mondanom a szabadkai kiállításomról Temesvárra gondoltam és Aradra, meg ott Te rád. Temesvárra is írok és ott csinálom meg a kiállítást, ahol lehet. Szeretném, ha Aradon kapnék helyiséget, valami méltó helyet a hol kiállítások szoktak lenni városházán v. kultúrpalotában. Nem csinál-e ott is most éppen valami kósza piktör kiállítást? Nagyobb helyiség kellene, mert készen áll vagy 100 drb. képem. Ha előttem volt is kiállítás azért mégis megcsinálnám, mert bárhová megyek is most már mindenütt kicsavarták már a közönséget. Tedd meg édes jó Jóskám azt az aranyos szívességet, hogy válaszolj erre a levelemre sürgönyileg és foglald le számomra a helyiséget, mert én mihelyt megkapom a sürgönyödet azonnal indulok és megnyitom a kiállítást. Szívességedet teljes szívvel köszönöm.

A tavaszi vásárról még semmi értesítést nem kaptam. Szegeden tegnap voltam bent, de egy piktörrel sem találkoztam csak újságírókkal és felkértem, hogy a legmelegebben érdeklődjenek a terveid iránt. Én magam is vittem mégis 3 képet mert külön írásbeli felszólítást kaptam, hogy a szakcsopórt elnökének muszáj a kiállításon részt venni.

Számtalanszor nagy szeretettel csókolkunk és kézcsókolkunk

Béla

* * *

Kelt: 1914 tavaszán. Vö. Endre előbbi levelével. Végül is a tervezett kiállítás Nagyvárad és Szabadka helyett Aradon valósult meg. — A tavaszi vásár: tárlat Szegeden.

* * *

László Dán. — a Pásztor Ur apósa. Eddig postaigazgató volt Sárhelyen. Most nyugalomba ment jó nyugdíjjal. Egy másik veje befolyásos, *gazdag* ember. Nekem „jó barátom”. Ez a bankjából kidúrt egy pénztárnokot (ő igazg. elnök s leggazdagabb) hogy László Dániel ur ott pénztárnok lehessen. Az is lett. És él boldogan. Emészt. Nagyon szerették Vásárhelyen, mert mindenkihez jó volt. (Tényleg jóindulatú bácsi, szereti a sört.) Én nem szerettem *postafőnöknek*, igazgatónak; de *plébánosnak* szerettem volna! Ebéd előtt rendszeren fürdik az uszodában 3—4 órahosszáig, lévén ő igen pocakos bácsi. Bivalyt se látam ennyire kéjelegni a vízben, mint ő teszi. Lucskol, a fenekén totyog, himbálódzik, pircelődik, a tusok alá áll, vagy a vastag csövön folyó víz alá és vízből ernyőt (üvegburút!) csinál magának s az ernyő alól bömböli ki, hogy NAGYGYON FINOM!!! haj de finom!!! stb. stb. Kívánsz még többet róla? Ha igen, csak írd meg, készséggel szolgálok bővebb információval is.

De a pestieket, azokat hagyd ki a játékból. Meg valamennyi részvényes urat. Még akkor is, ha én nagyon (*szívszakadva*) kérnélek rá.

„Megvetésemmek és utálatomnak” (Petőfi) jeléül 740 □-öt földet mai nap megvettem.

Szeretettel ölel

Jankó.

jun. 5. Mártély.

Ők (= pestiek) nem is válaszoltak Neked; te mit törödsz evvel a „bábeli bandával”.

Keltezés: 1914 tavasza. Vö. az előző két levéllel. Kusza, ceruzás írás, látszik, hogy érlelés nélkül, felindult állapotban készült. — *Csezkő*: Weisz Mihály. „Ő volt a csiriz...” hasonlatban Tornyai Weisz Mihály mesteriségére céloz. — *Rubi*: Rubleczky Géza. — *Pomologus*: gyümölcskertész. — *Szász Géza*: újságíró; Tornyairól a Magyar Nemzet 1911. okt. 22-i számában írt. — *A pesti urak*: utalás a Majolikatelep részvénytársasági alapon történő átszervezésére. — *László Dániel* (megh. 1914) hódmezővásárhelyi postamester; felesége, László Erzsébet révén Pásztor János sógora.

Endre Béla levele Weisz Mihályhoz

Kedves Miskám!

„Távol tőlem óh szeretsz-e még?”

Sietve értesítelek, hogy Gyurókától ma reggel kaptam levelet és az egész folyamodványt a Kultuszba, fölszereléssel, az újság cikkekkel együtt. Küldöm a lekopogtatott folyamodványt azért, hogy írd alá és nyomd rá a bélyegzőt. Küldjed aztán vissza hozzám s én majd elküldöm, vagy még jobb lenne, ha Te magad megcímeznéd és úgy küldenéd ide hozzám, avagy kedves Ciluska mama is feladja.

Ami Gyuróka a levelében erre a tárgyra vonatkozva írt nem szerkesztem újra, hanem szószó szerint ide másolom; amint következik:

„A kis Wlassics írt Tibornak, hogy adjátok be a kultusz-miniszterhez a kérvényt. Majowszky ugyanis kezd puhulni, főleg Kallós miatt, akit igen nagyra tart. Én a kérvényt itt legépeltettem, azt úgy amint van írástok alá, *irassátok alá Kallóssal*, s azután közvetlenül küldjétek fel a Kultusz minisztériumba (Budapest V. ker. Hold utca).”

„Engem, ha a kérvényt beadjátok *egyidejűleg* légy szíves értesíteni, hogy irassak Jankovicsnak.”

„Azt írja Tibor, hogy nem egészen bizonyos ugyan a szubvenció, de jól elő van készítve az útja s a jövő évtől kezdve talán megadják. *Csak ne késlekedjétek a kérvény beadásával!* Az újságokat mellékelni kell!”

Ectch. Tibor is jó bácsi és ha majd haza kerülsz Aradról külön csinálunk neki valami emléket, nászajándékképpen.

Kallós aláírását persze — azt hiszem — nem tudjuk most megszerezni, de a neve úgy is benne van a folyamodványban. Irok Gyurókának, hogy a kérvényt e nélkül adjuk be.

Kovács Aladárval is beszéltem, de nem volt időm, hogy eljöhessen volna Hozzád!

Azt mondta, hogy ő is utána lát majd a dolognak.

Csak most már jól árulj Aradon! Gondolkodj emberekről a mikor a nagy tömeg a kiállításon lesz, hogy dicsérjék nekik vázákat és olyanokról is akik eladnak. Magad majd nem érsz rá mindenkiel foglalkozni.

Csókkollak a számmal és szerencse fel!

Béla

*

Kelt.: 1914. december 4-én. — *Gyuróka*: nem sikerült azonosítanunk.

Ciluska mama: Weisz Mihály felesége, Spitzer Cecília.

— *A kis Wlassics*: Wlassics Gyula báró, VKM tisztviselő. — *Majowszky*: Majovszky Pál (1871—1935)

ekkor a VKM művészeti ügyosztályának a vezetője. —

Jankovics: Jankovits Gyula (1865—1932) szobrászművész. — *Tibor*: Eckhardt Tibor (1888—) makói földbirtokos és politikus, ekkor belügyi tisztviselő. — *Kovács*

Aladár (1887—) mérnök, földbirtokos Vásárhelyen.

*

J e g y z ő k ö n y v

Felvétetett Pásztor János, Endre Béla, Weisz Mihály társtagok jelenlétében...

Endre Béla bejelenti, hogy ő mint eddig, most is a társaság belső ügyében Smurák Józsefet is helyettesíti.

A rendkívüli gyűlés tárgyai:

1. A távol levő tagoknak összefoglaló értesítése a Művészek-Majolika-Telepének állapotáról 1917 év.... haváig.
2. Hódmezővásárhely város által a Művészek-Majolika-Telepének házbertartozása fejében vezetett bírói zár feloldása érdekében tett lépések.
3. Beszámolás a kiállítás eredményéről.
4. A jövedelem hováfordításáról.
5. Az 1917 év szept. ... tartott városi Közgyűlés határozatáról a beadott kérvény tárgyában.
6. A Közgyűlés határozatával szemben a társaság milyen álláspontra helyezkedjék?
7. A telep üzembelhelyezése.
8. Pénztár kezelés.
9. A telepnek újra való szervezése.

1. Endre Béla a jelenlévő tagok előtt a következőkben foglalja össze azoknak 1917 év augusztus havától való együttes működését azon célból, hogy arról a távol levő tagok értesülést szerezzenek.

Tudvalevőleg a Művészek-Majolika-Telepének üzeme a háború első esztendejében 1914-ben megszűnt. A mostani 1917-ik esztendeig a Telep hitelezői közül Wiegner Mihály és Hódmezővásárhely város követelésük biztosítása végett többször foglalást vezettek a telep ingatlanaira, sőt a város házbertartozás és perköltségek fejében három ízben bírói zár alá is helyezte a telepet.

A város ügyészének túlszigorú zaklatásai többször fenyegették a Telep fennállását, de legkomolyabban az utolsó esetben jelentkezett a veszedelem, amikor a „város érdeke” került a Művész-Telep érdekeivel összeütközésbe. A városi tanács a Művészek-Majolika-Telepének helyiségeit szemelte ki az alapítandó városi szeszfőzde céljaira és albirletbe kérte a Telep három helyiségét azzal a megfenyegetéssel élve, hogy a művész-társaság kedvezőtlen határozata esetén kilakoltatási jogával fog élni.

Endre Béla bejelentette tiltakozását a város főszámvevője és helyettes polgármestere előtt, de azok kevésbé vették a művészek ügyét, valamint a hadba-

vonult bérlő Smurák József bérlő jogát, és a városi Tanács olyképen határozott, hogy a Majolika Telep kilakoltatását pártolólág terjeszti a városi közgyűlés elé.

2. A komoly veszedelem elhárításának módozatai felett gyorsan kellett cselekedni. Endre Béla tiltakozásának bejelentésével egy napon a közgyűlés elé terjesztendő kérvényt nyújtotta be az iktatóba, kérvén ebben a házbér elengedését a háború tartamára.

Minden eshetőségre számítva pénzt kellett teremteni, amely fedezte a zárlat feloldásához szükséges összeget, hogy annak esetleges befizetése után a Smurák József bérlő és a város között kötött régi szerződés megtámadhatatlanul érvényben maradjon.

Ezen célból a fent nevezett társagok a telep rak-tárán levő műtárgyakból Hódmezővásárhelyen ki-állítását rendeztek.

3. A zárgondnoki kezelés és szigorú ellenőrzés alatt rend-ben lefolyt, előkelően térbeállított kiállítás a vásár-helyi viszonyokhoz mérten jól sikerült. Lásd alant csatolt leszámolást.
 4. A kiállítás jövedelméből befolyt összegből a csatolt kimutatás szerint kiegyenlítődtött Wiegner Mihály követelése, továbbá... a város házbér követelése és perköltsége... A kiállítás tiszta jövedelme a tár-sagok megbízásából a zárgondnok által a hódmező-vásárhelyi Takarékpénztárban helyeztetett el.
 5. A városi közgyűlés 1917 szept... tartott közgyűlésén a társaság által beadott házbér elengedésért folyamodó kérvényt azon határozattal intézte el, hogy kimondta a házbér elengedését, azon esetre ha bérlő a telepet 1918 év febr. hóig kiüríti, vagyis a Hajda épületéből kihurcolkodik.
 6. A közgyűlés szégyenletes határozata élesen tárja elénk a nagy magyar város kapzsiságát akkor amikor kultúr-értékét teljesen a sárba tapossa. Vásárhelyen a szesz-gyártásra nincs más alkalmas helyiség, mint egyedül az, ahol a Művészet küzd, laborál és működésével immár országszerte feltűnést kelt!
- Minden más módozat mellett az ülésező társagok a leggalánsabb és leghamarabb célravezető módozatot ajánlják a távollevő társagoknak az elfogadásra: azt hogy tiszta kézzel fizesse ki a Társaság a városi követelést.
- Jelen lévő társagok kéri a távollévőket, hogy határozatukat ezen tárgyban szept. hó 30-áig juttas-sák Endre Béla tudomására (Fácán u. 1. sz.). Amennyi-ben erre válasz addig nem érkeznek a követelés ki-egyenlítődik.
7. A kiállítás jövedelméből azon esetben is ha a városnál fennálló tartozás kiegyenlítettnek, maradna kisebb összeg, amely módot ad ahhoz, hogy a telepet szűkebb üzembe helyezzük.

Jegyzőkönyvtervezet Endre Béla kézírásával 1917 szeptemberéből. — Wiegner Mihály: Vendéglős Vásárhelyen.

Endre Béla levele Smurák Józsefhez

Drága Jóskám!

Most kaptuk meg kedves nagylelkű levelezőlapodat telve haragudni nem tudással és nagy szeretettel. Hát igazad van drága Jóskám, ne is haragudj ránk, mert lehetetlen is lenne az, hogy a mi mélységes érzéseink Irántad, drága Mamuskád és Maricóka iránt változhat-nának. Még csak nem is növekedhetnek már, legfeljebb öregbedhetnek — ezt érezheted, és érzed is olyankor, amikor egy-egy meg nem felelt leveled után újabb strófák megköltéséhez ülsz. Mennyit áldunk, mennyit magasz-talunk, mennyire imádunk Kedves Jóskám, azt csak mi tudjuk — tán még az a nagyon sejtelmes Úristen se — mert olyan lehelletes és finoman rezgő a szeretetünk, hogy a nagy dörgésekben a legjobbnak képzelt se hall-hatja. — Azt is tudjuk, hogy milyen vigasztalás lenne Néked, ha menntől gyakrabban íránk Hozzád most, életednek iszonyatos napjaiban és még se érezzük ma-

gunkat nagy bűnösöknek, mert ha levélben leírva nem is, de minden másféleképpen örökösen Veled vagyunk. A lelkiismeretünk se fáj már, mert megnyugodott embe-rek vagyunk és meggyőződöttünk róla, hogy írásban mon-dani semmit se tudunk, gyengék vagyunk rá, vagy talán megdöbbenően betegek.

Sok mindennek meg kellene változni körülöttünk és bennünk! Most csak sóhajtozunk a nagy időkben mi parányok és lehet, hogy mi vagyunk a legkisebb legna-gyobbak, akik a nagy csendben mindent átérzünk.

Drága Jóskám amióta ezt a levelet írom rengeteg leírhatatlan ment bennem vége: hittem és megtagadtam az Uratyát, megvertem és megcirógattam a fiamat; hogy írjak most gyárról, útlatos és nagyon szép csere-pekről, bukásról, reménységekről. Hogy tudjak tovább itt ülni máglyán?

Az áldatlan állapotokba a legnagyobb erélyre foko-zott jószándékkal s a legnagyobb megerőltetéssel akarok belelépni. Holnap beszélek Miskával, akivel már több ideje nem találkoztam. Megteszek mindent amit csak lehet és értesítelek azonnal.

Irok majd Kallósnak és serkentem a megnyilvánulásra; őt sem gáncsolom, hogy beleközömbösödött az egyesü-lésünkbe. Szentül ígérem, hogy írok a napokba!

Czó aki imád és én aki végtelenül szeretlek csókolkunk.

Béla

Keltezés: 1918 nyara. — Maricóka: Smurák húga. — A nagy dörgések: utalás az első világháborúra. — Cserepek-ről, bukásról: A háború alatt a Majolikatelepen a termelés szünetelt. 1917-ben a város fölmondta a Hajda bérletét, az épületben szeszfőzdét létesített — Miska: Weisz Mi-hály. — Czó: Endre Béláné.

Endre Béla levele Smurák Józsefhez

Kedves Jóskám!

Kéne mán, hogy gyere, jobb lenne már mindenképen gyári érdekében és a Magadéban is. A magadéban azért, mert most mozognak itt az emberek, alakulnak, szervek-vednek és Te is lükdösödhetnél, hogy jó helyet biztosíts magadnak. Még esetleg megválasztanának kormány-biztosnak.

Hát voltam a múltkor a Kis Ipar szervezkedésén, amelynek a végén osztán majdnem verekedés lett.

Beszéltem az agyagiparosok vezérferfiával a híres Varsányival és kérdeztem Tőle, hogy hogy akarná. A vég-eredménye a szavának az volt, hogy ők dolgoznának, oszt minden az övék lenne. Szakember is csak az ő csoport-jukból telhetne, mert a gyárba csak vásárhelyi ember kerülhetne. Mondok: hát nem jó lenne Ulrichot ide venni? „Nem — mondta Varsányi — Ulrich már eléggé kifa-csarta a vhelyi cserepeseket.” Hát gondolom, hogy így az ő alapjukon nem lehet velük semmit se csinálni — már t.i. ezekkel a kommunizálókkal. Hallom újabban, hogy van tisztességes párt is, akinek valami állami kon-venciójuk van és azt féltik. Az újságban azt olvasom, hogy cserepes küldöttség ment a miniszterhez — Fejér-váry Bercinek kellett őket vezetni — de nem tudom, hogy mit végeztek. Nem hiszem, hogy lesz belőlük va-lami, mert majd összevesznek mentől előbb.

A pesti urak még nem írtak, pedig már kényelmesen írhattak volna a hosszú beszámolásunkra.

Az annyukkal voltunk egyszer Mattachichéknál, de nem volt otthon az asszony. Felmegyünk megint holnap. Mondd meg ezt aranyos Majicókáknak.

Újabb esemény a gyárujban nem esett. Csak Czíkó érdeklődgetik és akarná pénzelni a gyárat szörnyen. A másik bankigazgatóval Wisch Bélával is találkozott Czó, és azt mondja, hogy apprehendál amiért övele nem érintkezünk.

Tegnapelőtt este Gergely Sándor lepett meg bennün-ket. Érkezése után egy órával mentünk a Sasba, ahol az Egyetemi Hallgatók Estélyén időztem reggel négyig. Előbb az öreg Kalmár páholyában ittunk és ugyanott

jól eltáncolt Gergely Fehérváry Pankával. Utána pezsgőztünk, amelyet valami Pista bácsi célszerű bugyellárisos gazda embőr fizetett.

Pakolj Jóskám és gyere, hogy belealakulj valahogy az Építő szövetségbe. Csókolom édes jó Anyuskád és Maricókánk kezeit és téged szeretettel

Béla

* * *

Keltezés: 1919 eleje. A levél a Majolikatelep háború utáni újjászervezéséről szól. — *Varsányi:* Varsányi Sándor vásárhelyi gölöncsér. — *Ulrich:* Ulrich Károly orosházi agyagiparos. — *Fejérváry Bertalan:* városi tanácsnok, az adóhivatal vezetője. — *Mattachichék:* Mattachich Dezső közigazgató és felesége, Szmracsányi Sarolta. — *Czikó:* Czikó János (1867–?) a Népbank cégvezetője. — *Wisch:* Wihs Béla (1879–?) a Közgazdasági Bank igazgatója. — *Gergely Sándor* (1889–1932) vásárhelyi születésű szobrászművész, expresszionista. — *Az öreg Kalmár:* Kalmár Zsigmond rostagyáros. Móra is írt róla: Vásárhelyi Reggeli Újság, 1925. nov. 8.

* * *

Endre Béla levele Smurák Józsefhez

Drága, egyetlen, szép Jóskánk!

Várunk, reménykedünk egyre, hogy jössz, amint a legutóbbi szép leveledben írtad és aggódni kezdünk most már, hogy esetleg nem tudsz szabadságot kapni és búcsú nélkül kell Kolozsvárra menni, a mely vidékről mi éppen hogy haza jöttünk. Kegyetlenül búsulnánk, ha így esnék az eset és még jobban összeszorulva a mi kis nagy félesekkel teli szívünk. Kimondhatatlanul szeret Téged és a Te Miénket ez az összevissza szurkált szívünk és a vágyaink netovábbja az lenne, hogy láthatnánk Benneteket és cirógathatnánk!! Szép Jóskánk, legalább Te gyere akármi módon, hogy a szemünkkel, fülünkkel és minden porcikánkkal szívhatnánk magunkba a jószag illataidat szépséges színeidet. És ha megtudod hozni az áldozatot engedj hozni az aranyos jó Marikánk is átközzön és pedig ne gyertek egy napra, hanem menntől több itt halásra!!!! Reménykedve, hogy jöttök Drágáink nem is írok most egyébről, mint egy nagyon fontos dologról, már a miért magáért is okvetlenül át kell jönnöd, ha ez külön üzleti ügy is és nem szívbeli: egy újra kísértő gyári ügy a mely megint ad egy kis valószínűséget annak, hogy a gyárunkat talpra állíthassuk. Ezen az alapon még szabadságot is kérhetsz!

Röviden értesítelek a *komoly* dologról, a melyhez hasonló élelmes megmozdulásunk még eddig nem volt — persze ez sem a mi agyvelünkben született meg. — Mattassich Dezsőné szül. Szmracsányi Sarolta a közigazgató felesége állított meg, a mikor meglátott és már többször tárgyalt velem örülve, hogy végre már itthon vagyok. Neki jött az az eszméje, hogy a mi gyárunkba rokkant katonákat kellene hozni és azokat kiképezni, hogy használhassuk és hogy azoknak életfogytiglan kenyeret adjunk. Nagy eszme és úgy látszik fog menni.

A nagyon szép Mattassichnének nagy összeköttetései vannak és irtózatossal lélekkel fogott belé a dologba, már beszaladgált az ösmerőseit Pesten és a minisztériumot. Hogy tud, hogy miért teszi megírom, hogy ő a vásárhelyi Patronage elnöknője. A minisztériumban azt mondták neki (a Kultuszban) hogy soha jobb időben nem kérelmezhető a gyárnak ezen az alapon való segélyezése, mint most, a mikor a minisztérium erre nagyon rá ér — pénz is van. Mattassichné már be is adta a nagyon helyesen megszövegezett kérvényt a miniszterhez és hamarosan várhatjuk a döntést, de két héten belül már okvetlenül a leköldendő szakértőket. A kérvényüket Kertész K. Robert min. oszt. tan. szövegezte meg és ez a szöveg impurumban itt van nálam. Kérve van ebben a beadványban (gyárunknak a megfelelő ismertetése mellett) gép és felszerelés és munkaalkalom nyújtása, tömeggyártásra képesítése. Már mint Mattsch.né mondja erős kilátásunk lehet 30.000 iskola címer megrendelésre.

Láthatod édes Jóskám, hogy komoly dolog, de levélben nem intézhető s okvetlenül — ha másképpen nem — ezen az alapon kaphatsz szabadságot, sőt esetleg felmentést!! Szeretném, ha sürgönyileg értesítenél a jövedelről, hogy itt együtt beszélhünk meg, a sokféle teendőt és a társak tapintatos értesítését. Miskával már bővítettünk és a másik minisztériumtól kérendő szubvenció kérésére is alkalmassá tettük az eszmét. Most vagy soha! Ilyen üzleti levél lett a mostani levelem.

Nagyon nagy szeretettel csókolom édes jószag Smurák néni és Maricókánk kezeit, Téged Czóval, gyerekekkel együtt áhitattal puszi!

Béla

Kell: 1919 elején. — *Mattassichné:* vö. az előző levélben írottakkal. — *Kertész K. Róbert* (1876–1951) építész, VKM tisztviselő. — *Miska:* Weisz Mihály. — *Czó:* Endre Béláné.

*

Endre Béla följegyzése 1919-ből

Smurák két hétig Vásárhelyen időzött és ezzel az alkalommal elhatároztuk, hogy végre dűlőre juttatjuk a telepünk ügyét. Kár volna tovább titlen állani, amikor most rengeteg haszonnal tudnánk dolgozni.

Egyik becsületes jóbarátomat dr. Lénárt János ügyvédet bevontuk a tárgyalásainkba, mint tapasztalt és jogtudó embert és most — mint az általa Hozzátok küldött tervezetből láthatjátok — magunk közt megállapodásra jutottunk és pedig olyanra, a mely alapon telepünk a jövőben fennakadás nélkül dolgozhatnék.

Tárgyalásaink folyamán sikerült elérni, hogy Weisz Mihály tagságáról önkéntesen és barátságosan lemondott és pedig potom 2.000 korona kifizetése ellenében, amely összegben az ő mindennemű követelése kielégítést nyert. A 2.000 koronát a gyári kasszából fizettük ki, hamarosan azért nehogy Weisz másként határozzon. Tehettük ezt annál is inkább mivel Miska a Ti aláírástokkal írást mutatott föl, amelynek értelmében a hátralékos 500 koronányi üzemvezetői díjazása úgys folyósítandó lett volna.

Szóbelileg sikerült már Ulrich Károlyt Weisz Mihály helyére tagként megnyerni és pedig igen praktikusán úgy, hogy ezen tagság fejében Ulrich kiegyenlítettnek tekinti az általa készített debreceni munkák után még fentálló ca. 2.700 koronányi követelését. Így igen olcsón jutnánk az ő nélkülözhetetlen szaktudásához, amely telepünket minden kerámiai munkára képesítené. Ha szakemberünk nem lenne, senki se lenne hajlandó a társaságba állani 12.000 koronákkal! Ulrich vállalkozik, hogy egyelőre fizetés nélkül hetenként a szükség szerint átközzön és utasításokkal szolgál, később ha az állandó jelenléte szükségessé válik telepét átadja a fiának, vagy pedig az orosházi telepet is egyesítjük a vásárhelyivel.

Smurákot is sikerült megnyerni a dr. Lénárt által elküldött módokat szerint. Ő így hajlandó Vásárhelyre költözni és a gyárat vezetni. Szükséges, hogy közülünk egy tag kezében összpontosodjon a gyár vezetése és én teljesen megbízom az ő higgadtságában és jó ízlésében stb. A tiszteletdíjának a summáján ne ütközzetek meg, ennyit kell Smuráknak adnunk, hogy ma szűkösen megélhessen és számításaink szerint ennyit a gyár jövedelméből könnyen adhatunk.

Ezen számításunkat a gyár jövedelmezőségére a legnagyobb körültekintéssel a jelenlegi pontos anyagbeszerzési árak, a mostani magas munkabérek maximumával és az eladási árak minimálisra való kalkulálásával végeztük Ulrich Károlyval együtt. Ezen számvetések alapján — a mostani minden változtatás nélkül való induló üzemünk keretében 10 hónapi használható munkaidőt számítok 5 emberrel — csak az edénygyártásból 50.000 K. tiszta hasznót mutattunk ki. Ezen számításunkat egy helybeli bankigazgató, sőt a szegedi Iparkamara titkára is teljesen reálisnak mondja.

A mostani alapokra, gyárunk jelenlegi készségére helyezkedve kellett kalkulálnunk — Ulrichal együtt

nagyobb részvénytársaság összehozását nem tartottuk szükségesnek, mert a magunk erejéből hamar lendülhetünk most a szükséges gépek, kemencék átépítése stb. időközben való beruházások házba történő bevezetésével, amelyeknek szakszerű megoldására Ulrich vállalkozik. Ulrich szerint így a gyorsan haladó kezdő üzemünkhöz elegendő, ha két 12—12.000 K-val belépő taggal szaporítjuk a társaságot. Választék van tagokban bőven, mint Smurák írja Aradon már 8—10 műbarát ajánlkozott ilyen alapon, köztük az egyik Rónay, a másik Dutka báró. Helyben dr. Lénárt is hajlandó 6.000 K. féltagsággal belépni és én helyeselném, ha a másik félrészt is helybeli hasznavehető taggal töltenénk be.

Ezt az alakulást találjuk mi a legcélszerűbbnek és legkevésbé kerékkötőnek. Eszmélgetésünk folyamán két

bankigazgató is ajánlkozott, — hogy megszervezi a bankjával a telepet és pénzeli, de mi nem tartottuk ezt célszerűnek és főleg a művészi oldalára tekintettel veszélytelennek.

A művészi osztály bővebb megszervezése időközben pontosabban is történhetné, de akkor is minden esetre úgy kellene azt megoldani, hogy az az üzemet ne zavarja mint eddig. Smurák kezében kellene ott is összpontosulni a vezetésnek bizonyos zsűrízés mellett.

*

A följegyzés a gyár újjászervezését mondja el. Smurák ekkor veszi át a vezetést, s ekkor kapcsolódik be Ulrich Károly, a későbbi üzemvezető.

Greza Ferenc

Csendben temették el Hódmezővásárhelyen Galyasi Miklóst, irodalmi és művészeti életünk egyik érdemes napszámosát, aki költőként indult az első világháborút követő években, s „A nagy törvény mentén” című verseskötetéhez az akkoriban feltűnt Kohán György rajzolt erőteljes illusztrációkat. Később a család Kinizsi utcai háza, amelyet immár emléktábla díszít, a haladó írók, művészek egyik hatékony vidéki műhelyévé avanzsált. Az úgynevezett „műverem”-ben gyakran vitázott József Attila, Veres Péter, Féja Géza, Berczeli A. Károly, Darvas József, Rudnay, Koszta, Medgyessy, Endre Béla és Tornyai János, de a vendéglátó házigazda alakjára ráismerni Németh László Égető Eszter-ében is, ami — kulcsregényről lévén szó — megintcsak szoros emberi kapcsolatot feltételez.

A felszabadulást követően Galyasi Miklós vette kézbe Hódmezővásárhely ma már országsszerte ismert múzeumának gondozását. Míg lehetett, ébren tartotta, szervezte a nagy festő nevét viselő Tornyai Társaság munkáját. Szerkesztette annak folyóiratát, a Puszták Népe-t.

Jó két évtizeddel ezelőtt pedig élesztője, istápolója lett a Vásárhelyi Őszi Tárlatnak, amely esztendőről esztendőre felvonultatja mindazokat a képzőművészeket, akik szellemi rokonságot éreznek az alföldi új realistákkal, s vállalják azok etikai magatartását. Mint művészeti író, Tornyai János életművének elismertetéséért dolgozott elsősorban. Személyes találkozásokból, képi élményekből, megrendülésekből táplálkozó írásai e tárgyban a Művészet és a Művészettörténeti Értesítő oldalain jelentek meg, summájaként a későbbi vásárhelyi törekvések fő vonásainak, etikumának is.

Tavaly, mikor 71 évesen elhunyt, már kevesebben álltak körül ravatalát. Hosszú ideje betegeskedett, kapcsolata szinte teljesen megszakadt a külvilággal. Idősebb pályatársak és fiatal művészek voltak csak minden napos vendégei. Olyanok, akikkel egyazon célért állt a magvetők sorába, s akiknek szívvel tárta oda élete aszútermő tőkét, hogy haszonnal dézsmálgassák.

Az ő nevükben Moldvay Győző költő, a Népújság főmunkatársa búcsúzott az elhunytól a vásárhelyi Kincses-temetőben: „Egy Dezséry László készítette rádió-interjú, Tornyai pályáivének szavakba foglalt méltatása fent Északon, esztétikai remeklé Csohány Kálmánról a Hevesi Szemle hasábjain, végül versek, majd fiatal vásárhelyi festőkről írott eligazító sorok egy hatvani újságban, amit akkor nyomtat már ki, amikor örökre lehunyta a szemed... Miklós bátyám, e megnyilatkozások voltak az utolsók, amelyek a külső világgal való kapcsolatodat dokumentálták, s amelyek a szülőföld iránt érzett szerelmed és a benned munkáló szolgálat-szellem fülünkben visszacsengő, vagy éppen hangszalagon, nyomtatásban reánk maradt bizonyosságai. Ám akik napáldozásod, nyomoríttatásod utolsó éveiben, hónapjaiban is árva oldaladon maradtak, akik őszinte szívvel aggódtak érted, jól kivehették félmondataidból, epés, máskor önironikus felhorkanásaidból, hogy sokféleképpen használhatnál még az ügynek, a vásárhelyi kultúra szélesebbkörű elismertetésének, az itteni művészet és művészlét egyre többet hiányolt emberi homogenitásának... Csakhát csikód megfáradott, karámba is fogták, márpedig napfény és friss széljárás híjával melyik pusztázó nem satnyul el?!

Persze most, eme tragikus órában, talán kegyelet-sértő az okfejtés. Annak boncolgatása, mennyire fele-

lős csillaghullatodban a sorsodat, tenmagadat körülvevő társadalmi közeg ellenállása, miféle belső vérzésű sebeket ejtettek rajtad megtagadóid, akikkel egy tálból cseresznyéztél, akikkel borodat itattad, akikkel vétkét azonban semmi sem mentheti — s hol az igény, a közösségi lét határa, amelynek megközelítéséről már magad mondtál le, talán dacból, talán gáláns rátartiságból, de kicsit értelmetlenül?

Én jól tudom, szíves, szolgálatkész, bölcs tanító voltál. Másokhoz mindig akupunkciós tűkkel, jobbító elmeszíporkákkal közelítettél. Csak éppen önmagaddal voltál mostoha, csak éppen te hagytál figyelmen kívül annyi jótanácsot, csak éppen közvetlen társaidnak tagadtad meg az emlegetett pálcikák használatát.

Késő a szemrehányás. Késő, ha téged idézünk, ha veled váltunk búcsúszavakat. De nem elkésett, amikor szerény sorainkon végigtekintve a jövőnek fogalmazunk bizonyító erejű tanulságot!

Egyébként ez is vesszőparipád volt: a jövő! Talán azért is túrtél olyan kegyelmesen. Pontosan tudtad, érezted, hogy Szántó-Kovács diófája a tiéd is. Hogy apróságokból áll össze az egész. Meg hogy sohasem a pacsirta a fontos, hanem a dal, amely kél, elindul, körbejárja a világegyetemet, munkál, és nemesít, hogy aztán ne is emlékezzen többé szülőjére, s a poros dűlőutakra, amelyek fölött kibomlott.

Igazad volt, jövőd-bizásod és hited számomra mindenképpen példa is marad! Mert érdemeidet elperelhetik, kitüntetésedet sutba dobhatják, azért amit te a jövőnek szántál, az beleépült e város kultúrájába, abból merít majd fiam, lányom, unokám. Az mind túlél téged, mindannyiunkat, akik oly hiúsággal színezzük a jelent, s akik nem fiókáinkkal és a fészek melegével törődünk, hanem olyan palota ajtaját, ablakait nyitogatjuk, amit a pillanatnak emeltek.

Fészek.

Ennél a szónál, ennél a fogalomnál még megállok, Miklós bátyám. Megállok, mert a fészek bennem mindig összecseng a szülői házzal, a fölnevelő várossal, iskolával, s ezerszer összecseng a hazával. Egyet is jelent, mint ahogyan néked is immár visszavonhatatlan, örök szál-lásod marad.

Persze ez nem különleges érdem, legtöbbször csupán alkat kérdése. Néhányónknak azonban — jóvoltodból — bőséggel szolgált az élet. Két fészket adott. Egyet vér szerinti családunk körében, egyet pedig a Zsigmond utcában, ahol vitatkozva, ellentétes nézetek villogása közepette is mindahányan szellemi tejtestvéreid lehettünk, s ahová — éppen a gondolatkifejtés szabadsága miatt! — annyira vágyakoztunk. Most megraboltál bennünket. E fészketek szétszórja majd egy nyári zivatar, s ki szomszéd utcánkban, ki pedig távoli városok ölen sivatara veled együtt süllyedő otthont, a szélben röplő gallyakat.

Lehet, azt dörmögöd, erre: milyen önző ez a tollbetyár! Magát könnyezi. S közben már két héttel ezelőtt megfeledkezett a korszolazrlingről.

Talán igazad van. De azért elmondtam. Nagyon a nyelvem hegyén volt, s ez is kicsit példa, kicsit utalás. Kell a kohó, kell az érlelő pince, kell a szellemi műhely, kellenek a találkozások, kell az együvé tartozás bátorító melege. Nem mindenki Kohán György, hogy harcát egyedül, farkasmagányban vívja meg. S olyan is kevés akad köztünk, aki nádvági késsel meggy őserdőt irtani. Hát én a széthullók miatt fájlalom külön, hogy most

talán magaddal viszed a tetőt, ezt a menedéket, ezt a nagyon kedves fészket.

Úgy véled, többen kárörömmel nézik majd az omló falakat. Tudod, hogy vagyok ezzel? Korai öröm — késő bánat. Akik veszni hagytak, visszakívánhatnak még. A mesterlovások ugyanis könnyűszerrel semmisítik meg a mellüket szabadon kitaró, zilált rendben menetelő misszionáriusokat.

Mit ígérhettek ez ügyben?

Csak amit magad is sűrűn hangoztattál. Próbáljuk rendezni a sorokat. S addig szolgáljuk hűséggel a Tornyai, Medgyessyk, Veres Péterek, Darvas Józsefek, Németh Lászlók igazát, amíg erőnk bírja. Vagy azon túl is! Mert ez az igazi férfi-virtus. És ez méltó hozzád, emlékedhez.

Isten veled! S tisztelő baráti üdvözlötünket tolmácsolod majd Bibó Lajos bácsinak, meg Pákozdy Ferkó bátyáknak. Talán várnak rád az első kanyarban, hisz ők is csak tegnap indultak . . .

A temetés után fél esztendővel elkészült Galyasi Miklósnak és feleségének a síremléke, Szabó Iván társadalmi munkában vállalt alkotása. A kopjafák felavatásakor hangzott el Pogány Ö. Gábor beszéde, sermo prope tumbam.

„Akik testben és lélekben a vásárhelyi műhelyhez tartoznak, vagy szívük és eszméletük szerint közel érzik magukat hozzá, Galyasi Miklósnak tisztelték ennek a szellemi közösségnek az ébrentartóját. Személye összekötő kapocs volt a dicső emlékü elődök és az újabb nemzedékek, ifjú évjáratok között, olyan tüzet táplált, élesztett, melynek fényétől, melegétől a nevesek és a kezdők egyaránt erőt merítettek a helytállásra. A társas vállalkozó kedv bizalommal töltötte el mindannyiukat hivatásuk értelme, eszmei igényeik igazsága iránt. Megtanultak bízni a művészet emberformáló hatásában, nem veszítették el hitüket a nép kulturális felemelkedésének lehetőségében, meggyőződtek szakmájuk nemzeti jellegzetességeinek jelentősége felől.

Még a kozmopoliták is elismerik, hogy a magyar képzőművészet fejlődéstörténetében századunk ötvenes éveinek a közepétől mintegy másfél decenniumon keresztül Hódmezővásárhely központi szerepet játszott. Az itteni művészcsoporthoz példát mutatott az emberséges, erkölcsös, érzelemgazdag és gondolatokban bővelkedő képek, szobrok megalkotásának módszeréből, arra nézve, hogy miként lehet a dolgozó magyarság iránt elkötelezetten szólni a közjó érdekében, az anyagi és szellemi felszabadulásért, az együttélés összhangjáért. Új, de a hagyományoktól mégse elszakadó művészi értékek születtek Vásárhelyen a közelmúlt évtizedekben, s ezek az értékek úgy tükrözik társadalmi vonatkozásait, hogy egyúttal az esztétikum dolgában is figyelemre méltó eredményeket képviselnek.

Korunk, hazánk gyökeres változásait képzőművészeti alkotásokban úgy kifejezni, hogy azokban maradandó észrevételek megjelenítése is benne foglaltassék, a valóság és tudat kölcsönös összefüggései is hiteles emléklők legyenek, a legbiztosabb művelődési jelenségek közé tartozik. Ez csak azért sikerülhetett a vásárhelyi művészeknek, mert megértették, átértékelték elődeik kezdeményezését, megismerték annak a lényegét, ami a század elején itt, „Paraszt Páris”-ban történt. Amikor most a hála és a kegyelet síremléket avat Galyasi Miklós nyughelyén, Szabó Iván megható kompozícióját, akkor éppen ennek az ihlető tanulságnak a közvetítőjére hivatkoznak a figyelmeztető örökség letéteményesei, arról vallanak, hogy a helyi múzeum egykori igazgatója cselekvő módon kezelte a nagyszerű tradíciókat, jól tudta, milyen hatalmas energiákat szabadít fel Tornyai Jánosék működésének, próbálkozásainak, küszködéseinek felidézése, műveik összegyűjtése, hagyatékuk élővé tétele. Amit Kiss Lajos egy emberöltővel korábban — a sárhelyi hatalmaságok értetlensége miatt — kénytelen volt abbahagyni, azt Galyasi Miklós folytatta, fáradhatatlan szeretettel, megcsúfolhatatlan reménykedéssel, a nyájas szavú apologeták következetességével.

Ez volt személyének a varázsa, hűség a nép érdekeinek az alföldi festészetben megvalósult ideáihoz, gyengéd türelem, szívós rajongás a fennkölt eszmények meg-

értésében, harangszavú mestereink példázatának az igazolásában. Közvetlenül és barátságosan beszélt a hazai művészet etikai sajátosságairól, arról, hogy a program még nem kompromittálja a tehetséget, ha odaadás, őszinteség táplálja hitvallását. Amikor az irodalom, a festészet, szobrászat, grafika népi vonalának szépségeit taglalta, sohase fogta el az agresszív elfogultság. Szeretettel, várakozással tekintett a tiszántúli valóság krónikáira, törekvéseik nemességéről hirdetett meggyőződése sohase merevült fanatizmussá. Nem tévedt azoknak a hibájába, akik — ha magukévá tettek egy elméletet — fogcsikorgatva, zihálva, dühödten acsarogva követeltek engedelmességet a szakmabeliektől. Galyasi Miklós az ország más táján dolgozó művészeket, a külföldi kollegákat is becsülte, értette, nem kívánt kiváltságot biztosítani lelki gyermekeinek, de még a vásárhelyi nagyoknak, a velük egy tőről fakadt félisteneknek se. Tornyai János, Endre Béla, Rudnay Gyula, Koszta József, Nagy István, Medgyessy Ferenc vonzáskörében élve se csökkent rokonszenve például Derkovits Gyula, Egry József vagy Szőnyi István iránt. Éppen azért lehetett az alföldiek hivatott szószólója, mert egységes egésznek értelmezte a magyar művelődéstörténetet, a sokoldalúságban, változatosságban látta gazdagságának bizonyítékát.

Bár hősi idők tanúja volt, soha se nyilatkozott egyes szám első személyben, a halhatatlanokat nem sorakoztatta maga mellé staffázsalakoknak, hogy a maga fontosságát hangsúlyozza. Nem intimkedett a parnasszuson, nem dicsekedett azzal, hogy tegeződő viszonyban lehetett a lángelmékkel. Emlékei, tapasztalatai csak növelték annak a szolgálatnak a felelősségét, mellyel tudatosítani igyekezett a hazai művészsors legtiszteletreméltóbb kötelességeit. Bármilyen nehéz volt a tanítómesterek élete, a maiakból nem akart vértanúkat nevelni, nem dramatizálta azokat a körülményeket, megpróbáltatásokat, melyek a csodált elődöknek kijutottak. Még a keserű epizódokat is megédesítette az a bensőséges megértés, ahogyan a konfliktusokat motiválta, a súrlódások okait magyarázta, a múltbéli mostoha szociális feltételekből a jelennek szóló utalásokat kiemelte. Ezért kellett volna az ő esetleges tévedéseitől is eltekinteni, mert állásfoglalásait mindig is a jóhiszeműség motiválta.

Akkor volt elemében, amikor hallgatóinak csillogó szemében észrevette, hogy a maga ifjúságáról szóló beszámolóik milyen sokat ígérnek a jövő generációinak, milyen forró elhatározásokat érlelnek a mai fiatalabbakban. Sohase adott alkalmat arra, hogy a visszatekintő veteránok közé soroltassék, megfigyelései, következtetései nem tapadtak a régiékhöz, gondolatainak sora mindig is az időszerű tennivalókba torkollott. Atmoszférát teremtett még a hallgatása is, jelenléte a bölcsesség, a meggondoltság légkörét árasztotta, pedig tudott indulatos, szenvedélyes lenni, ha bántották vélt igazában, s ha érvek helyett sznob fennhéjázás dörgött a nemzeti képzőművészet feladatairól kialakult nézetek ellen.

A Viharsarok műveltjeinek, a magyar ugaron apostolkodó entellektüeleknek a fajtájából való volt, akit alkotóképes kortársak, a népből jött értelmiség súlyos próbákön átesett képviselői vettek körül. S miközben egész életvitele arról tanúskodott, hogy a művészet, a művelődés ügyét milyen komolyan veszi, a felvilágosítás, a nevelés alkalmait soha ki nem hagyta, tulajdonképpen kedélyesen, töretlen derűvel járt a maga útján. Őt se kerülték el a csapások, szenvedések, mégis végig harmonikus egyéniség maradt. Voltak ugyan gúnyos megjegyzései, de rezignáltta nem vált soha. A humor iránt kitűnő érzékről tett tanúbizonyságot, de a legjobb poénért se keverte magát a cinizmus gyanújába. Szívesen örködött azok felett a kincsek felett, melyeket századunk — a sors különös kegye folytán — az ő kezére bízott, a veszélyes ügyeletet könnyű szívvel, boldogan látta el. Se rosszindulat, se hipokrizis nem tudta elvenni a kedvét attól, hogy kitartson ártatlan — haszonnal sohase járó — szándékai mellett, minduntalan szót tudjon ejteni a magyar művész kipróbált képességeiről, népével szolidáris hivatásérzetéről. Harmonikus lény volt a garancia arra, hogy felismerései kétségbevonhatatlan igazságokra alapozta.”

SZABÓ GYULA

(1908—1972)

Szabó Gyula utolsó képei közé tartozik az a triptichon, amelyik — talán — a legközelebb áll a magányos művész egész életművének meghatározó téziséhez. Mint ő maga fogalmazta: „Az ember mindig körülményei ellenére lesz azzá, ami”.

A középső nagyméretű kompozíción (120 × 180 cm) kietlen tájban áll a festő, kezében paletta — az ecset a bal kézben van — fehér figuráját kék háttér övezi a kozmosz hidegségével. Mögötte kubisztikusan leegyszerősített női torzó, jobbfelől pedig egy kéz nyúlik ki a talajból, felfelé mutatva. Ebben a kozmikus magányban a festő tanácstalan, fekete szemüregű figurájánál is tragikusabb ez a kéz. Segélyt kérően — de ugyanakkor figyelmeztetve is — mutat a céltalanul lebegő égtestek felé. A talajban fekete lyukak: az egyikben a piros nyíl lefelé mutat, a másikban felfelé. A kép tragikumát a triptichon két szárnya egészíti ki, magyarázza.

Az „Akasztott festő I.” fejetlen figurát ábrázol, elég magától értetődően függve kötélén. Piros-szerű öltözéke részben tompítja helyzeté kilátástalanságát, de ki is hangsúlyozza az ellenpólusokat. Ennek ellenére a képen a jobb kéz az ecsettel még lendül, festésre emelkedik. S a vérrel becsurgatott palettát szilárdan markolja a bal kéz. Minden hiábáság ellenére is — a művész még alkotni kész.

Ezzel ellentétben az „Akasztott festő II.” figurája már a teljes lemondást érzékelteti. A háttal ábrázolt alak egészen fehér. Egy bronz úton „halad” a képbe befelé (mint a balladában: „elindulna egy nagy úton”). Keze a festőszerszámokkal leeresztve, a munkát abbahagyta, elfordult a világtól, megy a maga útján a karkai kapu felé... A táj túlnyomóan kék színű, a bronz úttal és a kopár, fájdalmas fával, amelyeknek egyik ága szarvszerűen felfelé mutat... ez a táj a festőt nem fogadja be, barátságtalanul hagyja, hogy áthaladjon rajta — a maga útján.

*

A képekben rejlő érzelmek, gondolatok maguktól válnak érthetővé, ha ismerjük Szabó Gyula életét. Címfestő — mázoló — templomfestő apa hét gyermeke közül az egyik. Képességei folytán már iskolás korában „besegít”, s a negyedik polgári után már hivatalosan is tagja apja műhelyének. A szociáldemokrata iparos — városszerte megbecsült — műhelye hol jól jövedelmez, hol alig. Így az egész család hozzászokik az ingadozó életszínvonalhoz. Mindezt tetézi az átnyomorgott első világháború utáni hontalanság, mely részben az Apa tanácsköztársasági szerepvállalásának, részben az első Csehszlovák Köztársaság nemzetiségi politikájának következménye. Ezek a körülmények nehezítik a magában tehetséget érző fiatalember előmenetelét a művészi pályán. De legyűri őket. Megfeszített erővel tanul, dolgozik és fest párhuzamosan. Néhány magánóra után Gyurkovits Ferenc „Festőiskolájában” türelmetlenül keresi saját útját, a mondanivalójának megfelelő stílust. Függetlensége érdekében címfestést vállal (két tanfolyamot is végez ebből a szakmából és plakátjaival országos pályázatokon nyer díjakat). Készül a pótolandó érettségi

vizsgára, akadémiaira szeretne beiratkozni. 1935-ben, 28 évesen látszólag feladja a harcot. Idegösszeroppanása nemcsak képeinek máglyahalálát eredményezi, hanem csaknem az ő életébe is kerül. Megspórolt pénze a gyógykezelésre megy, de Reichenthal Ferenc és Brogyányi Kálmán személyében végre olyan barátokra lel, akik ösztönzik, biztatják, nem engedik visszavonulni. Hosszabb pozsonyi tartózkodás után így kerül sor 1937-ben első önálló kiállítására (előbb Érsekújvárott, majd ugyanezzel az anyaggal Pozsonyban). A kiállítás létrejöttéhez hozzájárult régi hű pártolójának, élete egyetlen mecénásá-



I. ábra



2. ábra



3. ábra

nak közbenjárása. A jószemű magángyűjtő, Prof. Veený Lajos magnemesítő első szárnybontogatásai óta követi figyelemmel az ifjú autodidakta fejlődését. Most sikeresen irányította védenice felé a „Masaryk-Akadémia” figyelmét.

A kiállítás sajtóviasszhangja nagy és pozitív volt. A közönség és a szakemberek örömmel üdvözlöttek az új, friss színt, a robbanékony, fiatal lendülettel teli egyéniséget, az őszinte festői vallomást. A csekély anyagi bevétel és az — ugyancsak nem nagy — ösztöndíj régi álom valóra váltását teszi lehetővé. Szabó Gyula harmincévesen Párizsba utazik. Itt — megszakításokkal — a Julian Akadémiát látogatja, közben több nyugat-európai országba kirándul. Ismerkedik a világgal — de emberekkel alig. Figyel és rajzol. Rajzaiból kis kiállítást rendez Párizsban (Norbert Fryddel közösen), aztán Pozsonyban mutatja be őket. A Nagy Kaland nem lett hosszú. Úgy érzi, nincs mit keresnie az idegen világban. A politika is közbeszól. Szabó Gyula még mindig hontalan. Nansen-útlevelével most biztonságosabb a megszokott otthoni környezet. Losoncon hamar visszazökken a szürke kisváros-övezte napi gondokba. Megpróbál kiállítani, de az eredmény nem elégti ki. Kényszerűségből itt-ott elvállal egy-egy címtáblafestést, hogy anyagi keretet biztosítson művészi elképzeléseinek megvalósításához. A gyakran nyomorral határos bizonytalanságon rövid időre egy játéktervezői állás segít (Ipolysági Mesejátékgyár, 1942—43). A gyár feloszlata után,



4. ábra



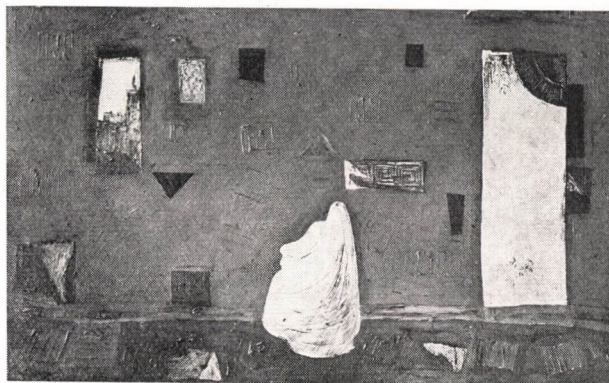
5. ábra

kénytelen tiszti tanfolyamon részt venni Debrecenben. Itt egy légítámadáskor negyvenkettőmagával reked egy négyemeletes ház romjai alatt. Hármán maradnak életben, 9 és 1/2 óra után találják rájuk. Még hazaér Losoncra, de már beteg. A katonai szolgálat alól felmentik (1944 szeptember) — második idegösszeroppanás, idegbénulás. A felszabadulás betegágyában éri, teljesen mozgásképtelen. A kisportolt fizikum — kora ifjúsága óta szinte haláláig aktívan sportolt, futott — és az erős akarat lábra állítja. Új élet kezdődik, új körülmények közt.

1949-ig megint kétséges, hogy a csehszlovák állam egyenjogú polgára lehet-e. De a szlovák művészek már felfigyeltek rá és tekintet nélkül nemzetiségére, szövetségükbe hívják, s 1949-ben lehetővé teszik, hogy Pozsonyban kiállítson. (Ekkoriban szövődik szép barátsága a modern szlovák festészet nesztorával, M. A. Bazovskýval, s művészetén is érezhető helyenként a szlovák avantgarde festők hatása.)

Az 1948-as fordulat az ő életében is fordulatot hoz. Számon tartott és foglalkoztatott művész. Realista szemlélete s az előző évtizedek során megnyilatkozott társadalomkritikai állásfoglalása végre szilárd talajt biztosít neki. A filozofikus meglátásokra mindig hajlamos művész, megoldódott egyéni problémái után most a világ nagy kérdései felé irányítja figyelmét.

Miután már 1945-ben megpróbálkozott a fametszéssel, 23 keményfadúcba vésve a háború borzalmait és saját művészi-erkölcsi következtetéseit (Ecce Homo-



8. ábra



9. ábra



6. ábra



7. ábra

sorozat) „Jöhetnek bármily elvek, bármily érák, ezek maradnak az örök problémák”-mottóval, az 50-es években koncentráltabban kezd foglalkozni a fametszéssel. Rájön, hogy — a továbbiakra is nagy lendülettel folytatott olaj- és akvarell-festés mellett — a grafika különlegesen megfelelő műfaj hosszabb gondolatsorok, képzet-társítások művészi kivetítésére. Mint gyakran mondta, „epikus műfaj”. Az őt bántó társadalmi problémák, a világ sorsa, a háború és béke kérdése, az ember helye a világban, történelmünk buktatói, válaszútjai, az emberiség tévedései — mind fadúcbokba kívánczó témák. És Szabó Gyula, miközben az 50-es években olajjal és vízfestékekkel tájképeket fest, stílusában néhány éven át őrizve a XIX. századi magyar romantikus realizmus hagyományait, fametszetein egyre inkább önállósítja — magasfeszültségű mondanivalójának megfelelő — stílusát. A klasszikusan finom metszésű lapok után (1954—56), fokozatosan jut el a nagy fekete és fehér felületek drámaiságához (1958—60), aztán látszólagos megnyugvás, színes alányomású, részben líraibb hangvételű sorozatok után (1962—66) leszűrt, szerény méreteken, művészi metaforáival megdöbbenő, szinte lesújtó sorozatokat alkot (1969—71), melyekben minden életbölcességét, minden leszűrt tapasztalatát élénk tárja.

Grafikáival — mint jeleztem — párhuzamosan jött létre a festői életmű. A festést Szabó — külső körülmények következtében is — magánügyként kezelte. Robbanó és robbantó grafikai után szinte megpihent a színek között. Holott: festészeti alkotása számbelileg és stílusváltásaiban sokkal nagyobb, gazdagabb, mint a grafikai. A kezdeti kereső évtizedek után („kritikai realizmus”, expresszív ábrázolás, szimbolizmus) az 1947—49-es évek szürrealizmushoz közelítő képei jelentenek külön fejezetet. A szoborszerű vagy geometriai formákba ágyazott figurák rendkívüli erővel kiáltanak emberségért, szeretetért, békéért. A művészi vallomás ekkora szuggesztivitása letompul, áttételessé válik az 50-es évek említett



10. ábra

romantikus realista korszakában. A festő, miközben grafikáiba adja a benne éledő indulatot, kritikát, társadalmi felelősségérzetet — festés közben inkább a „hogyan”-ra figyel. Újra foglalkozik technikai tanulmányokkal, rekapitulálja bravúros rajztudását és különböző festési eljárásokkal kísérletezik. A mélybarna, lágy anyagkezelésű meleg színhatású olajfestésből (tanulmányozza Munkácsyt, Paál Lászlót, Rembrandtot) — természetesen alakul a művész temperamentumának jobban megfelelő — s fiatalon, van Gogh ígézetében egyszer már kipróbált — pasztózus, merész ecsetkezelésű, világosabb színvilágú expresszív festészet. Ez az újabb stílus 1953 és 58 között érlelődik, eleinte tájképek, portrék formájában, de 1958 és 63 között a grafika mellett Szabó festészetébe is betör az expresszív torzítás, formabontás, a társadalomkritika, a filozofikus problémák, s néha egy-egy gúnyos fintor a sznobok, a hamisak világa felé.

1962—63-ban, hosszabb budapesti tartózkodás során új technikával kezd foglalkozni. Türelmetlen egyéniségének nem felel meg az olaj hosszadalmassága, a száradások kivárása indulatai visszafojtására kényszeríti. Az enkausztikához hasonló viaszos eljárást dolgoz ki. A különbség: hogy nem melegen felolvasztott viasszal dolgozik. Módszerét egyszerűen viasztemperának nevezi. Ugyanebben az időszakban kezd képeibe idegen anyagokat, textiliát, üveget, tükröt, de elsősorban bronzfóliát applikálni. Kialakul sajátos, egyedülálló festésmódja, mely segítségével a benne rajzó, nyugtalanító gondolatokat gyorsan, az ihletett pillanat közvetlenségével, hangulatának megfelelő tiszta színvilággal és szokatlanul sokoldalú eszközökkel vetitheti ki. Az új technika kidolgozásakor még közvetlen környezetéből meríti té-

máit: kályha, virágcserep, ülő alakok, szobabelsők. Mikor már eljárása minden csínját-bínját szuverénül uralja, megkezdődik — 1947—49 után életében másodszor — a látható-mögötti világ kibontásának korszaka. Míg Szabó azelőtt a motívum előtt állt, szembenézett vele, most — saját szavai szerint — mögé pillant, illetve a motívum mögül néz rá. A megfestés nála már nem ábrázolás. Évtizedek folyamán kiaknázza a látványt, felszínre hozva mindazt, amit az ábrázoló festészet keretében még lehetett. A látvány ezután a számára ürügy csupán, hogy immár önmagáról valljon, saját viszonyáról a világhoz. Szabó Gyula festészetében központi fontosságot nyer a faktúra. Ez az indulatok legközvetlenebb tükrözője. A fémfóliával a képbe varázsolt fényforrás — a megmunkált fém csillanva veri issza a ráeső fényt — a Szellem, az Értelme világosságának szimbólumává emelkedik, illetve, feltűnő művöltával alkalmas a legfontosabb részeket vagy szimbolikus jeleket kihangsúlyozására. A formák leegyszerűsödnek, sok esetben a struktúráig. Az eddig csak grafikában használt szimbolikus jelek (alfa — omega, repülő, szem, kereszt, kígyófej, kéz, MM stb.), most megjelennek a festményeken (s utolsó két grafikai sorozatában már egyáltalán nem alkalmazza őket).

A festő eleinte szinte élvezettel tobzódik a színek újonnan felfedezett világában (Madárijesztő-Korpusz, Halevők, Kecse tükrörrel, Mikulási ablak, Mészáros, 1963—65). Aztán újabb kísérlet következik — régi fiatalkori félbehagyott próbálkozások kései kiteljesedése: a fehér képek. A fehér melegen vagy hidegen árnyalt tónusai alkotják a plasztikus képet. Néha egy-egy szürke felület, bronz-fólia-betét és szükség esetén a bekarcolt rajz teszi teljessé a kifejezést. (Ilyenek a Hárommiliárd az egyben és fordítva, A gerinc árnyéka, Exegi monu-



11. ábra

mentum, Requiem, Karcsú jel, s egyik legszebb képe „In memoriam mama” — 1966—68.)

A festő megvalósította szándékát, kimerítette a feladatot. 1968-tól — igaz, kissé erőszakos az ilyen elhatárolás — visszatérnek a színek, de ez már sötétebb, leszűrt színvilág. A felület megmunkálására fordít most nagy gondot. Szabót foglalkoztatja a képek sokértelműsége. Ha nagyobb felületet kell képén látszólag szabadon hagynia, az benépesül apró, véletlenszerűen odakerült, csodálatos lényekkel, jelenetekkel, jelekkel. Nagyobbméretű képei felszabdálva is sok kis különálló kompozíciót adnának. Mint az alkotóban rajzó gondolatok, rajzik a képeken a biológiai és szellemi élet sok apró megnyilvánulása. Az átgondolt, leszűrt formavilág mögött zsong még a sok mondanivaló. (A kés ellenében, Bikakomédia, Lila rend és lila nyugtalanság, Festő a palánknál, Halak szerelme, Kinga koszorúval-sorozat, Pannóniai-triptichon, Bolond festők, Kegyetlenség, A táltosparipa őrzője, Zenélő doboz, Akasztott festők-triptichon — 1967—70.)

Ha lehet, még gyorsul Szabó tempója, szinte éjjel-nappal alkot. Szünet nélkül fest hónapokon át, s mikor leteszi az ecsetet, ír. — Fiatalkora óta, a festéssel párhuzamosan ír verseket — élete utolsó hat évében a legszebbeket. S tanulmányok, hosszabb eszmefuttatások születnek a művészetről, lényegéről, értelméről, a jelenségek legmélyét kutatva, vallatva, vallva.

1970-ben, a „Csontfigurák” fametszetsorozat lenyomtatása után, mintegy a nyomdafesték ígézetében hoz létre egy igen nagy példányszámú monotípia, illetve nyomdafesték-rajz kollekciót. Színezi is őket, tempera belefestéssel teszi kifejezővé a fekete anyagszerű rajzot. Régebbi hasonló technikával készült, szelíd hangoltságú,



13. ábra

melankolikus rajzaitól eltérően, vitába száll a világgal. Ezek a rajzok semmilyen megbékélést nem hoznak. A festő rápirít a ripacsokra, vaskalaposokra, kritikusokra, hamis prófétákra, áltudósokra, generálisokra, Pilátusokra, Júdásokra. Minden jelenségnek látja — és sajátos eszközeivel élénk tárja — a visszaját is. Az élet, a világ: nagy hinta, mely az űrben lebeg, dísznek Lucifer, Ádám, Éva feje fityeg rajta, tetején a Golgota.

Ami 1942-ben egy képre ráírt, most szavak nélkül festi le, nagyon érthetően: „Az embereket nem szeretet, hanem félelem, a másik életének kihasználása és az ebből fakadó egymás fölé acsarkodó gyűlölet kovácsolják közösségbe. S aki közel jut a mérhetetlen Mindenhez, elveszítik embertársai, mert nem hazug.”

A festő ebben a világban magános Don Quijote-ként poroszkál, s már nem hisz szeretetben, szerelemben, összetartozásban, békében.

S ekkor még egyszer, utoljára, hitet tesz minden mellett, amiben fiatalon hitt. Az érett, szkeptikus, élete végének közeledtét érző Művész, életpályája, művészete nagy viaskodásait tizenkét kisméretű fametszetben összegezi. A sorozat címe: „... És mégis élni kell ! ...” (1971).

Az élet legabszurdabb helyzeteibe sodort figurák megpróbálnak élni, még a nyilvánvalóan halálos kiemeneteli csapások, események súlya alatt is. S aki végignézte, hogyan veszíti el anyja a gyermekét, hogyan menekül az atomrobbanás köréből a rémült kis család, mint próbál egy asszony az élete árán is, a szögesdróthoz akadva is menekülni egy mindenkorai haláltábor kerítésén át... Aki látta a halálaitéletet jövőre sírgödre fölé hajolni... az: a szakadék szélén végső fohászkodik, s



12. ábra

immár sorsában megnyugodva, tiszta fejjel veti magát a gyilkos mélységbe.

Egy évvel a — díjnyertes — sorozat fábametszése után Szabó Gyula meghal.

Az utolsó évben már nem festett, nem metszett — még írt. De egyre kevesebbet. Élete utolsó heteiben elgondolkozva mondta 1970—71-es festményeiről: „búcsú volt a színektől” — melyeket immár nem lát.

Képzeletemben életműve mindig mint egy hatalmas ív jelentkezik. Kiindult a nyomorból s a nyomor ábrázolásával. Végigjárta berkeit a természet szeretetének, az érett férfikornak, a harcos és békeharcos eszméknek. S a magányos meditációkban leszűrt tapasztalatokat kivetítette élete végén: mint az emberiség szellemi nyomorúságával szembeállított tükröt. S ő, aki nem vonta ki magát az egész emberiségre vonatkozó meghatározások alól, mégis, a tisztánlátásáért: egyedül poroszkálta, futotta, száguldotta végig útját: körülményei ellenére soha fel nem adva a harcot. Mert: „Mégis hinni kell! S főleg

mert mégis élni kell! Hinni kell a zenében, a versben, a formában, a színben. Mi lenne az életünk hiányukkal? Itt nemcsak az instrumentális zenére, a sorokba rögzített költeményre, írásra, a formába, színbe öltözött képre, kőre gondolok. Hanem a fák mormolására, susogására, a tenger robajára, a szél zúgására, a vihar bömbölésére, a szirom sóhajtására... és ezek verses ritmusára, a változó színek és formák végtelenségére... És igen! Ezek fölfedezésére, ezek rezonanciájára az emberi szívben és értelemben. Az „intelligensen” ostoba brillírozások tudományos színezete nélkül. Az ürbe ki-lőve is meg kell tartanunk tiszta emberi áhítatunkat, rácsodálkozásunkat és megrendülésünket a kikutathatatlan előtt... és mégis keresve a kimondhatatlant, a lehetséges emberi kifejezést a művészetben, és igen, a tudományban is, a közös intuíciók kimeríthetlenségében.” (Szabó Gyula egészében eddig publikálatlan tanulmányából idézve.)

Sz. Haltenberger Kinga

GY. SZABÓ BÉLA

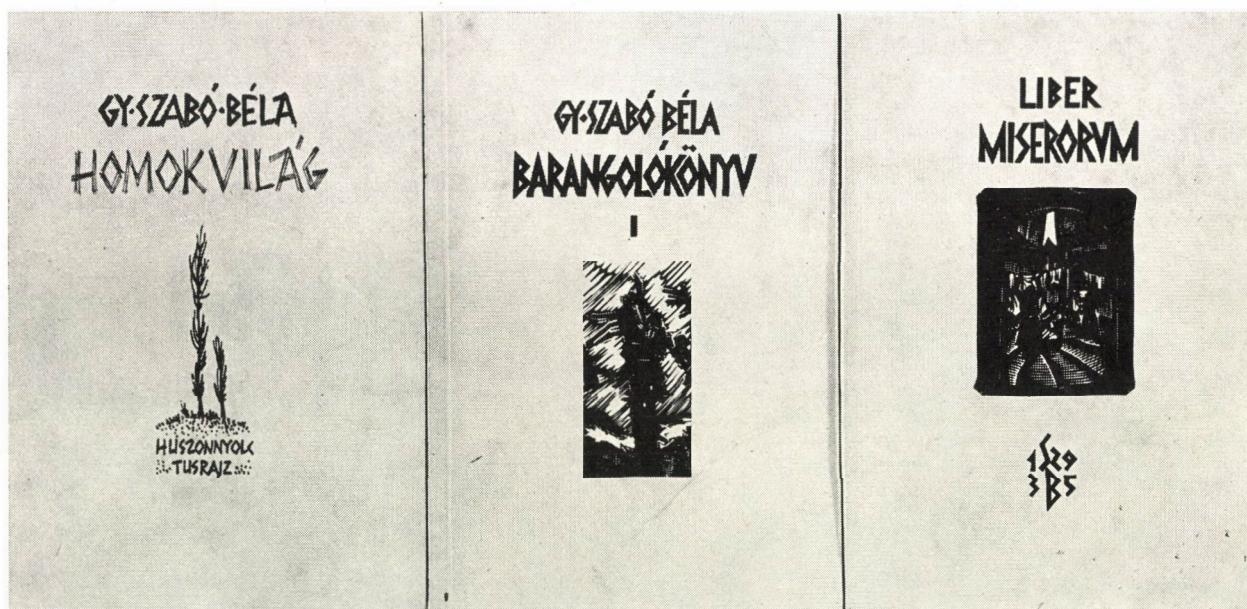
„Művészetedet gyakorold, ne magyarázd!” E tömör mondat áll 1974-ben Budapesten megrendezett kiállításának saját maga által megfogalmazott előszava élén. Ő valóban keveset beszélt szavakkal művészetének négyöt évtizede folyamán, annál többen tevékenykedett és ezt teszi ma is hetvenedik életévében minden órát kihasználván, megszállott konoksággal, hivatása önként vállalt boldog „rabság”-ában. Pályája kezdetétől rendszeresen, szinte menetrendszerűen osztja be napjait otthona és a külvilág között. Künn az emberek mindennapi életét kutatja, a város vagy falu utcáiban járkal, vagy — és talán ezt szereti leginkább — a szabad természet végtelenül gazdag és változatos világába merül. Rét, erdő, patak, hegy, tenger szenvedélyesen érdekli legkisebb rezdüléseiben csakúgy mint hatalmas végtelenségében. És hasonlóképpen az ember is! Fogékony, szomjas lélekkel fogadja a benyomások bőségét és fürge kézzel lejegyz. Teleszívja magát egyre újabb élményekkel, hogy kis szobájában, amely egyszerre otthon és műterem, a felvázolt vonalak, foltok, színek, tónusok művészi valósággá kristályosodhassanak.

Három első könyve: a *Liber Miserorum*, a *Liber Vagabundi* és a *Homokvilág* (1935, 1939, 1941) már előrevetíti művészete teljes távlatát. Az első a szegényekről szól: örömről, kínlásokról, fáradt pihenésükről, szomorúságaikról a kezdetől a végig. A kis fametszetek mint parányi fekete ablakok nyílnak a nyomorúságos utcákba, udvarokba, szobákba és e sötét foltokban az ábrázolás színhelyének és szereplőinek vékony fehér körvonalai

villannak fel. A *Barangolókönyv* egy fajta önéletrajz, amely pillanatjelenetekben pergeti le a pusztán, tengeren, erdőn járó-kelő, ezek állandóságán és változandóságán áhitattal álmélkodó művész futó és mégis maradandó benyomásait. A címek mellett itt már hárommondatos tömör bevezetés latinul és magyarul világít rá a tartalom lényegére:

„Pusztán, tengeren, erdőn
barangoltam magamban
Emberekől távol sem
kínzott az egyedüllét
Föld, víz, égbolt, állat, fa
köznapba ünnepem viszi.”

A lélek belső tüzetől átmelegített víziók sora ez, amelyek a természetnek az emberek többségétől szinte észre sem vett jelenségeit töltik meg egy látó és érző művész hangulataival. A fametszés erőyes vonalú és idomú, szögletes technikája és a mély gondolatokat ébresztő szépség lírája közt feszülő ellentétet egy izmos, mégis lágyan fogékony egyéniség csendíti összhangba. A könyv utolsó képei a benyomások formába öntésének, a metszetek elkészítésének tárgyilagos rögzítését mutatják, amelynek szakszerű fegyelmét az utolsó ábrázolás gyönyörködése oldja fel. A harmadik könyv a Nagy Alföld homokvilágát tárja elénk hegyezett náddal erőteljesen rajzolt képekkel. Az első kötet címei, a második néhány epigrammatikus mondata után ebben kétoldalas magyarázó tanulmány ad indítást. A szavak valóságtól súlyos



Gy. Szabó Béla: *Homokvilág*, *Barangolókönyv*, *Liber Miserorum* könyveinek címlapjai



Havas erdő, 1942



A nagy út előtt, 1959



Fecskék a folyó fölött, 1965



Páfrányok, 1961



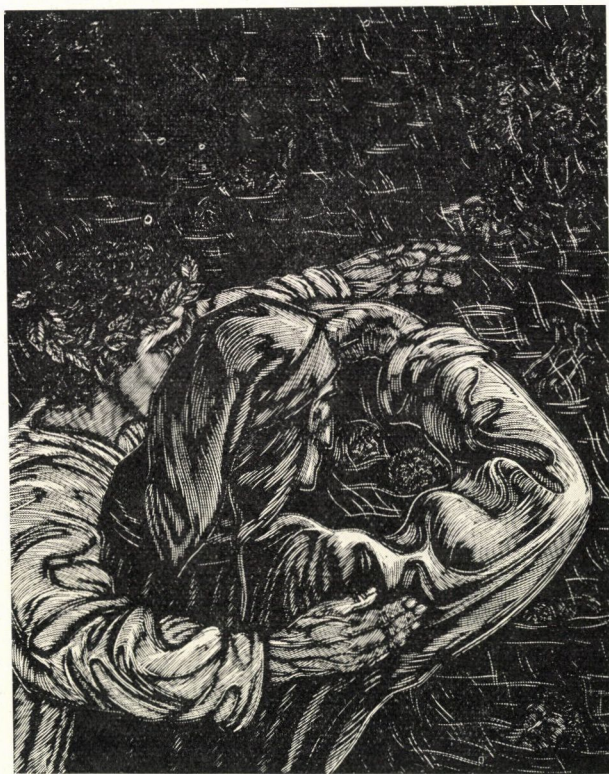
A szigligeti vár, 1970

mondatokká állnak össze, amelyeket azonban szüntelenül költői átélés izzít. E kettősség nyilatkozik meg akkor is, midőn a szó szerepét átveszi a rajzoló nád. Futása fűgén követi a pusztá kis foltokkal tarkított, végtelenbe vesző vonalait és elővarázsolja hol szürke, hol aranyos fényeit.

A három könyv már igen tekintélyes művészi termésből nőtt ki, hiszen Szabó Béla a húszas évek első felétől kezdve rajzolt, festett. Hajlama és tehetsége gyermekkorába nyúlt vissza. 1905. augusztus 26-án született Gyulafehérváron. A város első betűje különbözteti meg őt a sok más hasonló nevűtől. Barátai sokszor így is szólítják: Gyé. 1915–1923 közt Fehérvárt járta középiskoláit, ahol Székely Bertalan és Edvi Illés Aladár tanítványa Reithofer Jenő volt rajztanára. 1923 és 1927 között a budapesti Műgyetem gépészmérnöki szakját végezte, de már művészi hivatással tér vissza szülőföldjére. 1931-től Kolozsvárt él és a következő évben állít ki először. 1936 és 1939 közt újra Budapesten tanul a Képzőművészeti Főiskola grafikai osztályán Varga Nándor Lajostól. A második világháború kitörésekor véglegesen Kolozsvárra megy. 1933-ban kezdte el autodidaktaként a fametszést. Két első könyve bizonyítja, hogy már akkor e technika mesterévé vált. De fametszői tevékenysége mellett kezdettől fogva elmélyülten foglalkozik szén- és tollrajzolással, pasztellfestéssel. Erről éppen legutóbbi budapesti nagyszabású gyűjteményes kiállítása ad meggyőző bizonyítékot. A pasztell tiszta, telt és egymásba játszó színei által a húszas évek óta jeleníti meg a szabad természetet csakúgy, mint a falut, a várost és a benne folyó életet. E festmények a szénrajzokkal együtt tették fogékonnyá a helyi színeken át a tónusok, tónusátmenetek és végül a világítás végtelen

változásai iránt. Maga mondja: „Színekben és nem fekete-fehérben érzem a világot ma is.” A fametszés fekete-fehére számára nem a merev ellentétek vagy a világ jelenségei pusztá leegyszerűsítésének ábrázolási eszköze, hanem egyre inkább a színhatások legfinomabb átmeneteit is visszaadó fény–árnyék váltakozások jellemző lehetősége. A Szegények könyvében már csak tárgyánál fogva is a fekete uralkodik, a Barangolókönyv viszont a fehéret is egyenlő érvényre juttatja. A sötétből a világos felé törekvés a harmincas-negyvenes évek metszetein jól felismerhető nemcsak tájképein, hanem elsősorban az erdélyi népi élet megragadó, személyes élményekkel átszőtt ábrázolásain. Kolozsvár környékének jellegzetes részletei: a Szamos-part, a Hója és a Bükk erdő, a dombok és hegyek közt rohanó patakok, a gyümölcsösök virágzó almafái, a Botanikus kert terebélyes fenyői hol magukban, hol a mellettük, körülöttük, bennük élő emberrel együtt, velük egységgé összeforrvá sorakoznak az egyre bővebben ömlő fametszeten. Az Ölelkezők vagy a Napraforgóverő líraisága váltakozik a Körhinta vagy az Erdei tánc démoni lendületével. Az önarcok megnyitják olyan jellemképek útját, mint a sejtelmesen könyvébe merülő Apáczai Csere János, az örökké tevékeny, tanító-nevelő tudós Kelemen Lajos vagy a Talpra magyar! lángjában lobogó Petőfi. Ezeket fogja csokorba a Bukarestben 1949-ben kiadott „25 fametszet”. Az ötvenes évek második felében megkezdődnek a kiállításokkal egybekötött rövidebb-hosszabb külföldi utazások Kínába, Belgiumba, a Szovjetunióba. Számtalan új benyomás éri és érleli tovább művészetét. Az ifjúkori dalmáciai és olaszországi élményei után ismerkedik meg Nyugat-Európa és főként a Távol-Kelet tájaival, embereivel. 1960-ban „Kínai útivázlatok” címen 76 rajz és négy pasztellkép jelent meg ottani élményeiről beszámoló, bőséges szöveggel magyarul és románul. A kínai művészet sajátosságait sokban rokonnak érzi a magáéval. Ott készített vázlatai újra meg újra indítást adnak már otthon elkészített alkotások számára.

A hatvanas évek első felében 20 nagyméretű fametszeten mondja el azt, ami leginkább megragadta Dante



Dante és Vergiliusz

Divina Commediájában. A Pokol, Purgatórium és Paradicsom kiválasztott jelenetei egyedi mivoltukon túl a maguk egymásutánjában és összefüggésében válnak igazán monumentálissá. Ugyanakkor Botticelli légiiesen finom Dante-illusztrációinak emlékét is felidézik. E hatalmas sorozatnak valóban sikerült a realitás és irrealitás örvénylő látomása által a költői valóságot magas rendű, gondolat-gazdag ábrázolóművészeti valóságba átültetni. — Párhuzamosan a Divina Commediával foglalkozik a Hónapokat érzékeltető 12 nagy metszettel. Bennük Kolozsvár és környéke szólal meg a természet mindig visszatérő, mégis szüntelen változásában. E sorozat 1973-ban Kolozsvárt meg is jelent, minden egyes metszet költői magyarázatával mintegy visszaidézve a Barangolókönyv több mint három évtizeddel előtt megpendített művészi hangulatát.

A hetvenes évek nagy és maradandó élménye az 1973-i utazás Mexikóba. Az ottani táj és ember máig hat reá. A különleges növényzet, a köves sivatagokból kinövő vulkáni kúpok új formák és kompozíciók forrása lettek. Az indiánok, félvérek és a fehér emberekből álló különleges mexikói lakosság tanulmányozása pedig friss

lendületet adott a művész jellemábrázoló, az emberi élet mélységeit kutató hajlamának, tehetségének. Az utóbbi évek szigligeti tartózkodásai sem múltak el nyomtalanul. A Balaton-vidék napsugaras lírája, megnyugtató derűje színekben, tónusokban, világításban tovább gazdagították a festő, rajzoló és fametsző belülről kifelé vetülő világát.

Gy. Szabó Béla régi, meghitt szokása, hogy újév-re barátainak egy-egy parányi fametszetet küld. Rajtuk fényben fürdő virág, csapongó szitakötő, felhőbe szálló madár, legutóbb két hatalmas ágavé közt ég felé meredő mexikói vulkán hozza a jókívánságokat attól a művésztől, akinek jellegzetes Gy Sz B monogramja valamelyik sarokból kandikál elő mintegy hamiskás mosollyal idézőn a hátrahulló fekete haj koronázta homlok alatt felénk villanó, humorral elegyedő komoly tekintetet. Egyéni utat járó műalkotásokkal beszél és néha megcsendülő oly találó, sőt költői szavai is csupán aláfestik azt, amit a maga sajátos hivatása szerint „gyakorol”. A „magyarázatot” másoknak, a műélvezőknek, nekünk hagyja, hogy a kettőből minél hívebben alakulhasson ki az ő arcéle.

Entz Géza

INCZE ISTVÁN

Élete és művészete két erdélyi városhoz fűződik. A háromszéki Kézdivásárhelyt született 1905-ben, 1935-ben Marosvásárhelyre került, s azóta is ott működik. Közben elvégezte a tanítóképzőt, Dolj és Kolozs megyében tanítóskodott, majd 1930-tól a kolozsvári és bukaresti Szépművészeti Akadémián tanul Ciupe Aurel és Constantin Artachino művészek osztályán. Tordaszent-lászlón mint tanár dolgozik, 1935-ben a marosvásárhelyi katolikus gimnáziumhoz nevezik ki rajztanárnak. A második világháború és a fogság évei után ugyanide



Incze István: Tél Marosvásárhelyen



Incze István: Téli nap

kerül vissza a képző művészeti liceumhoz. Ott működött nyugdíjba vonulásáig.

Első egyéni kiállításán 1939-ben már mint a hazai táj és városkép jeles festőjeként mutatkozik be s ettől kezdve évenként a Barabás Miklós-Céh tagjaként részt vesz kolozsvári, pesti, pécsi stb. kiállításokon. A Pásztortűz és Szépművészet című folyóirat gyakran közöl reprodukciót képeiről. 1943-ban rendezett nagyszabású egyéni tárlata mintegy összegezte az addig megtett utat. Ugyanabban az évben a kolozsvári Műcsarnokban is szerepel Alkonyat, Falusi udvar, Téli nap, Sikátor, Befagyott Maros stb. képeivel. A Hítel c. folyóiratban László Gyula főleg ezekkel a képekkel foglalkozik, s megjegyzi: „A kiállítás értékei közé számít . . . kitűnő színhatása: és bravúros festői előadása nem közönséges képességről tanúskodik. Egy kérdésünk van hozzá: hagyja el a barna alapozást, ez sok minden zökkenőn könnyen segíti át, így kerékkötője lehet értékes kifejlődésének.” Ezután következett a győri, majd 1944-ben a mohácsi bemutatkozás. Kolozsvárt az Erdélyi Helikon 1944 áprilisi számában méltán jegyzi meg Bíró Béla Inczéről írott kritikájában, hogy olajképei „cáfolatok arra az egyes művésztől szívesen hangoztatott mondásra, hogy szép az, ami a közönségnek nem tetszik . . . nos, Incze István képei a közönségnek is tetszenek anélkül, hogy a művész megalkudott volna saját művészi meggyőződésével, vagy engedményt tett volna az átlag közönség ízlésének”. Incze ekkor már túl van ifjúkori eszményképének, Van Gogh stílusának követésén s mint előbbi kritikusa megjegyzi „vastag foltokban rakja fel a színeket mindig a maguk tisztaságában, teljes világító erejüket kihasználva. Olvadó hó-jában a koratavaszi nap aranyfénye tölt be minden zugot.”

Századunk művészeti irányzatainak forrongása, izgató hatásai között, melyekkel főleg egy nyugat-európai útján, Párizsban ismerkedik, Incze a posztimpresszionistákhoz igazodott. Már pályája kezdetén felismerte, hogy hova tartozik, s ahhoz azóta is hű maradt. A szabadban festés, majd a nyomában kialakult friss színskultúra, a fény és a levegő érzékeltetésének kifinomult gyakorlata, a táj lelke, derűs, emelkedett humánus jellemzi Marosvásárhelyen és környékén festett tájképeit. Így a város kedvenc kirándulólhelyéről, a Somostetőről készült madártávlatú kompozícióit. A távlatot gyakran hangsúlyozza az előtérben álló ágas-bogas fákkal. „Megértem a fák beszédét” — szokta mondani, változatos formáikat, nyújtózkodásukat a fény felé. Ebben a korszakában ritkábban ábrázol embert. Érzéseit, hangulatait a tiszta égboltra torlódó felhőkkel, a táj változatos formáival fejezi ki. Hol izgatott ecsetvonással, hol a tubusból egyenesen a vászonra nyomott festékkel, máskor kézzel elsimitva. Művei mély és tartós élményt adnak a figyelőnek, még akkor is, ha nem választ mutatós témát vagy címet, hanem csak egy egyszerű kertről, házról, tetőkről fest közvetlen hatású képet. Általában nem vész el a részletekben, de van érzéke a részletek szépségéhez is. A műemlékekben gazdag Marosvásárhely Bethlen Gábor idejéből származó bástyáinak, vártemplomának, vagy a barokk és klasszicista épületekkel ékes belvárosi utcák-

nak, tereknek művészi megőrkítésénél mindkét tulajdonsága jól érvényesül.

A második világháború után az egykori kisiparos és iskolaváros egyre inkább a gyáripár és nagyüzemek központja is lett, sok új modern épülettel gazdagodott. Így nagyszabású témák kínálkoztak Incze számára is. Nem is mulasztotta el ezek megragadását. Több képből álló sorozatán üzemeket (A Kombinát, Cukorgyár, Bútor-gyár stb.) s azok egyes részletét megőrkítő műveit műtermében láthattam. Ezekkel készül a felszabadulás 30. évfordulójára. A nagyarányú építkezés is méltán bővítette témakörét. Művészi tevékenységéről újabb kiállításokon számol be: 1947-ben a Marosvásárhelyi Képzőművészek tárlatán, majd szinte évenként az Állami Kiállításokon Bukarestben, marosvásárhelyi, kovásznai, gyergyószentmiklósi, kézdivásárhelyi egyéni bemutatókon s más tárlatokon. Folyóiratokban, újságokban elismerőleg méltatják munkásságát, gyárak, üzemek életéből vett témáinak jelentőségét. Korábbi bensőséges tájképeihez az utóbbi évtizedekben azonos művészi szinten sorakoznak gyári részletei, a gépi szerkezetek vonalainak, a környezetnek, az ott dolgozó embereknek együttese, színekben gazdag, életerős megoldásban.

A hetvenes évektől egyre többször tölti nyarait szülővárosában, Kézdivásárhelyen. Felkeresi gyermekkorának kedvenc udvarait, kapualjait, kertjeit, házait. Hol csak egy belépőt, egy falrészletet, hol egész utcát mutat be a középkori emlékeket őrző városból. Kézdivásárhely múzeumának szánt szép sorozata nagy lendülettel készül. Az élénk, erőteljes színek erősítik a Gábor

Áron emlékével gazdag város különleges, szinte egyedülálló jellegének bemutatását. Ahogyan azt legutóbb Vámszer Géza a sepsiszentgyörgyi múzeum 1970. évi évkönyvében írja, az óváros központját a főtérről sugaras irányban kiinduló s mindmáig szinte változatlan formában megőrzött 72 udvartér képezi. Ezeknek az érdekes udvartereknek, a kialakulása, melyek Incze István képein oly bensőséges hangulatban jelennek meg, szorosan összefügg a település lakóinak foglalkozásával. Az egykori vargák és a többi kézművesek vásárok idején áruikat kirakták a házak, műhelyek előtti piacterre. Mivel földműveléssel is foglalkoztak, a telkek végén gazdasági épületeket emeltek. Ezért volt egy hátsó, a kertek felé vezető kijárat is. Így keletkeztek az úgynevezett átjáróházak, a piactér felé emeletes téglaházzal, faragott tornáccal az emeleten, alatta „szárazkapu”-val, melyen át az udvartér épületei tűnnek elénk. A város egyedülálló településének részleteit megőrkítő Incze István képei művészi értékük mellett várostörténeti szempontból is jelentősek.

Incze műtermének és lakásának falán és nagy mappáiban őrzött képei bizonyítják annak, hogy bár ötven évet töltött az ifjúság nevelésével, minden szabad idejét a hazai táj megőrkítésére fordította, s teljes értékű művészként. Éppen a fiatalság körében töltött hosszú idő tette oly derűssé? Világos előadásmódra képessé? Tény az, hogy művészetét kiegyensúlyozott kompozíció, mérték-tartó líraiság hatja át, s megnyerő közvetlenséggel tolmácsolja festői mondanivalóját.

M. Kiss Pál

INCZÉNÉ SÁRKÁNY ILONA

Művészeleség, emellett az erdélyi népművészet ihletésében működő iparművész. Marosvásárhelyt született (1918), Ciupe Aurel festőművész szabadiskolájában tanult, majd mint autodidakta az üveg és kerámia művészi technikáját sajátította el. Korán felismerte alkotó tehetségének a legmegfelelőbb területét. A kerámia művészetét a néptől tanulta, így a mázak használatát, a festés és az égetés titkát is. Bartók és Kodály népzenei gyűjtésének és feldolgozásának hatására a modern iparművészet nyelvét keresők közül többen új forrás felé fordultak, megkezdtek a népművészet tanulmányozását, díszítőmotívumainak szabadon átvitt felhasználását. Inczéné Sárkány Ilona is széles körű gyűjtőmunkába kezdett — ennek gazdag eredménye lakásukon látható, — s a hazai hagyományok, a székely, román,



Inczéné, Sárkány Ilona: Székely szöttek mintás készlet



Inczéné, Sárkány Ilona: Román mintás mokkás készlet

szász népművészet egyetemes értékeiből teremti meg egyéni, sajátos díszítő stílusát. Éveken át kísérletezett a népi motívumok színes és változatos formavilágával s hamarosan a porcelán tárgyakon dolgozta fel a fazekasság, a népi himzés és festés életerős kifejezési módját.

Kezdetben kisméretű faladák, kulacsok és használati tárgyakon alkalmazta népi gyökerekből táplálkozó díszítőművészetét. 1941-ben Lipcsében szép kivitelű székely ládákkal szerepelt nagy sikerrel. A legismertebb romániai folyóirat az Arta Plastică (Képzőművészet) 1954-ben (29—34. sz.) alkotásainak egyéni voltát dicséri, hangsúlyozva, hogy Incze és Keleti nevű művészek Marosvásárhelyt olyan kazettákat állítottak ki, melyeknek kidolgozása, felfogása teljes mértékben különbözik a bukaresti mesterektől. Igazi területe mégis a kerámia és a porcelánfestés. Először a pesti Gránit gyár készítette számára a fehér anyagot, majd Kolozsvárról és Gyulafehérvárról kapja a porcelánt. A művészi festés után a második égetést maga végzi otthon a saját gyártású kis kemencében. A díszítést mindig összehangolja a felülettel és a formával. Ennek tulajdonítható, hogy színei átlényegülnek, s olyan hatást váltanak ki, mintha edényeinek természetes velejárói lennének. Az egyes vidékek zártkörű népi motívumkincsét, színvilágát imponáló biztonsággal, alkotó módon ülteti át a porcelánra. Művei gazdag élményvilágról tanúskodnak: román himzések geometrikus díszével festett teáskészletei, szász népi motívumos tányérjai, székely szöttek, úri himzések, kalotaszegi varrottasok remekeivel ékesített tálai, bokályok, vázák mindmegannyi bizonyosságai, hogy a népművészetet széles körben értelmezi. Az egyes darabok színei különösen vonzóvá teszik műveit: vörös-fekete, tisztafehér, vagy a jellegzetes kék, s ezek különböző változatai.

1972-ben egy marosvásárhelyi grafikai és iparművészeti kiállítással kapcsolatban Szűcs Kálmán a helyi Vörös Zászló c. újságban írja: „Ízlésvilágunkban végérvényesen valóban kivívta magának a művészeti rangot az olyan kerámia, mint az Incze Ilonáé s reméljük, a tágabb értelemben vett nagyközönséget is végképp meghódítja.” Valóban nagy gonddal, szaktudással készült alkotásai nemcsak Marosvásárhelyen, hanem ország-szerte keresettek. A Steaua Roșie (Vörös Zászló) c. újságban 1974. márc. 31-én Viorica Herdeanu, a helyi múzeum főmúzeológusa hangsúlyozza, hogy Inczéné egyéni művészete mennyire a népművészetben gyökerezik s feltehetően állandósítani kellene az ilyen természetű kiállításokat.

A porcelántárgyak mellett továbbra is más formák, így a székelyládák díszítése is foglalkoztatja, amivel rendszerint a Marosvásárhelyen megforduló jelentős személyiségeket ajándékozza meg a város vezetősége. Így a közelmúltban Obrascovot, majd Illyés Gyulát, aki a Fáklyaláng századik előadásakor látogatott oda.

Inczéné Sárkány Ilona egész művészetére jellemző, hogy a tiszta formák egyszerűségével, a népművészet költőiségével újjáteremtette az ősi motívumkincset, s átköltötte a mai ember bonyolultabb, de az eredeti kútforráshoz mindinkább ragaszkodó ízlésvilágába.

M. Kiss Pál

KISS ÁKOS „PANNÓNIA MAGYARORSZÁGI TERÜLETE ÉPÍTÉSZETÉNEK TAGOZATAI ÉS DÍSZÍTŐELEMEI” C. KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

KÁDÁR ZOLTÁN OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Az elmúlt évtizedekben öröndetesen gyarapodott a magyarországi rómaikori művészetre vonatkozó tanulmányok száma, sajnos azonban az egyes művészeti ágak emlékéanyagát monográfikusan feldolgozó munkák száma aránylag mégis csekélyszámú. Kivételek közé tartozik az olyan összefoglalás, mint Kiss Ákosnak a magyarországi antik mozaikokról a „Fontes Archeologici”-ban megjelent kötete. Ilyen jellegű Kiss Ákosnak az építészeti tagozatokról és díszítőelemekről benyújtott közel félezer oldal terjedelmű s gazdag képanyaggal kiegészített értekezése is.

A disszertáció 15 fejezetet ölel magában. A bevezetés után az egybegyűjtött emlékéanyag corpora következik, ez a munka $\frac{1}{4}$ -ét foglalja magában, majd a rövid, alig félíves kutatástörténet után, 4 fejezetben a különböző épülettágok és díszítőelemek stílústörténeti vizsgálata olvasható. Ezek a fejezetek az egész disszertációnak mintegy $\frac{1}{2}$ -ét teszik ki. A részletes elemzések megállapításait kb. félíszáz oldalas szintézis egyesíti (375–443 oldalak). A munka utolsó félíszáz oldalát építészeti glossarium, rövidítésjegyzék, névmutató, lelőhelykatalógus s két jegyzék (concordantia- és képjegyzék) töltik ki.

A munka felépítését lényegében helyesnek tartom: indokolt, hogy a corpus megelőzi a stíluslemzéseket, hiszen ez utóbbi az anyag pontos ismeretére épül. Legfeljebb azt vitathatjuk, vajon nem lett volna-e helyesebb a kutatástörténetét mindjárt a bevezetés után elmondani? A mű szerkezetéről talán még annyit, hogy az egyes építészeti tagok tipológiáját tárgyaló fejezeteket — kiadás esetén — lehetne egy közös cím alá foglalt alfejezetekbe tömöríteni.

Átérve a disszertáció érdemi részére — előljáróban hangsúlyozni szeretném, hogy nem lévén építész, a munka eredményeit s a velük kapcsolatos problémákat elsősorban történeti és művészettörténeti szempontból óhajtanám megvilágítani. Közéletből arra szeretnék rámutatni, hogy a vizsgált építészeti emlékéanyag miképpen tükrözi a pannóniai művészet stílusproblémáit, az Imperium Romanum művészi kultúrájában való helyzetét — továbbá a helyi római építészeti formarendjét milyen gazdasági-társadalmi tényezők, etnikai adottságok és kultikus viszonyok befolyásolták? Éppen ezért bírálatom központjában a mű lényegi mondanivalóit tartalmazó kb. félíszáz oldalas összefoglalást helyezem, de előbb — szükségszerűen a katalógushoz, továbbá az egyes épület-, ill. díszítőelemek stílusproblémáit vizsgáló fejezetekhez fűznék megjegyzéseket.

A katalógus egészében véve körültekintő munka eredménye és jól használható. Számomra különösen öröndetes annak I. része, amely Szombathely (Savaria) területéről ismert római építészeti tagozatok corpusát adja, ui. ez jól kiegészíti a nemrég megjelent „Die Stein-denkmäler von Savaria” c. monográfiát, melyből mint erre a bírálók is rámutattak — sajnos éppen az építészeti tagok nagy részének leírásban és képen való bemutatása maradt ki. Természetesen kisebb gyűjteményekben (pl. Pannóniahalmán) még találhatók oly pannóniai építészeti tagozatok, amelyek a corpusban itt nem szerepelnek, de ezek kiegészítése a munka nyomtatásban való megjelenése előtt még könnyen megoldható, hasonló a hely-

zet az itt-ott hiányos méretadatok, továbbá a köemlékek anyagára vonatkozó megállapítások esetében is.

A terjedelmes elemző rész (IV–VII. fejezetek: 141–375 l.) első nagy fejezete a párkányzatokkal foglalkozik. Ez annál is inkább érdekes lehet a római művészet kutatói számára, mert hiszen a római provinciális művészeti kutatásban eddig ezekre az épületelemekre aránylag kevés figyelmet fordítottak, csupán a Róma városi, s egyes itáliai emlékcsoportok feldolgozására került sor.

KISS ÁKOS megállapítása szerint Pannónia magyarországi területén leginkább Aquincum, Intercisa, Savaria és Gorsium építészeti maradványai közt találjuk viszonylag a legtöbb párkánytöredéket. Az is kiderül, hogy elsősorban szentélyeket, másodsorban pedig a különböző rendeltetésű állami, ill. középületeket díszítették párkányzatokkal; feltűnő azonban, hogy a katonai jellegű épületek romjai közt ilyen tagozatokat alig találtak. Meg kell jegyeznem, hogy a savariai „gazdag architektúrájú” diadalív meglehetősen problematikus, hiszen Schoenwiesner nem közli képét s Kenedics J. 1875. — évi felvétele nem nagyon megbízható, hiszen ő hasonló épületeket nemcsak Savaria, de kisebb Vas megyei települések térképeire is odaillesztett, valószínűleg hasonló jelenséggel itt állunk szemben, mint amit disszertációjának 377. l.-ján KISS ÁKOS Tolliusnak 1700-ból származó Aquincum romjait ábrázoló metszetével kapcsolatban említ. Nem kétséges azonban, hogy ennek ellenére Savaria volt a pannóniai építészeti egyik formaelemekben is leggazdagabb centruma, amit politikai és a kultikus életben betöltött jelentős szerepe mellett, itáliai kapcsolatai magyaráznak. Fontosnak tartjuk a disszertáció szerzőjének azokat a fejtegetéseit, amelyekben a párkánytípusok keleti eredetének kérdésével foglalkozik. Természetesen a hiányos emlékéanyag, a kutatás korábbi elmaradottsága miatt nehéz megállapítani, hogy mely párkánytípusok mutatnak közvetlen, s melyek közvetett keleti hatásokra. Legvalószínűbb a közvetlen keleti hatás Intercisa esetében, melynek a markomann-szarmata háborúk idején szír csapattestekkel történt megerősítése a tábor és település építészeti kultúrájában bekövetkezett keleti hatásoknak is legfőbb indítéka lehetett. Teljesen egyetértünk KISS ÁKOS-nak azzal a megállapításával; „a provinciális párkánydíszítésmód fő jellegzetessége, hogy a kőfaragó a részletelemeket nem csupán szokatlan sorrendben, sőt összefüggéstelenül alkalmazta, ami által azok eredeti funkcióiból következtetett hatásukat is elvesztették, de többnyire lapos, egyúttal torz változataikkal valóssággal újjáteremtette”. (164. l.)

Átérve az oszlop- és pillérendek, lábazatok, törzsek, fejezetekről szóló, az előzőhöz hasonlóan terjedelmes rész néhány fontosabb megállapítására, ennek a fejezetnek a leglényegesebb része az ún. teltleves oszlop-fékek foglalkozik. Nemcsak a hazai emlékéanyag tüzetes tipológiai és stílári elemzését nyújtja a disszertáció írója, hanem a szakirodalomban első ízben tekinti át ennek a típusnak a teljes fejlődését, kiindulva a korac-sászárkori itáliai kezdetekből. A pannóniai emlékekkel kapcsolatosan helyesen hangsúlyozza, hogy itt a biztos kronológiai támpontok gyakran hiányzanak s ezért nem

annyira a datálás, mint inkább a műhelykapcsolatok problematikáját helyezi előtérbe. Ebben a fejezetben a kétraktusos oszlopfők keleti vonatkozásairól is meggyőző fejtegetéseket olvashatunk. Itt említem meg, hogy KISS ÁKOS kritikával fogadja Gosztornyinak az aquincumi oszlopfőkkel kapcsolatos tanulmányát. A kritika történeti szempontból jogosult lehet, ám az emlékszerkezetnek oly gondos rajzokkal történő bemutatása, ahogy azt Gosztorny tette, módszerileg minden pannóniai kutatás számára mértékadó lehet!

A rövid VI. fejezet a vegyes tagozatokat tárgyalja, ebben különösen az ókeresztény *transennae*-emlékcsoport látszik fontosnak. Az egyes építészeti tagozatokról szóló fejtegetéseit a disszertáció írója az aediculák építészeti problémáival, pontosabban a szepulchrális épületeket díszítő építészeti tagozatok vizsgálatával zárja le. Ez az alig 20 oldalas fejezet — mint a kísérő szép képanyaga is bizonyítja — talán kissé részletesebb elemzést is érdemelt volna — kiadás esetén — akár az előbbi két fejezet rovására is. Itt is örömtűnk volna néhány elemző rajznak, vagy esetleg rekonstrukciónak, amelyet a gazdag aquileiai vagy a szeptemberi emlékekkel való összehasonlítás megkönnyít. Egy apró megjegyzés: a savariai gúlatálapzatot oroszlánalakok, nem pedig oroszlánprotomék díszítik, ahogy ezt a katalógusban, továbbá az elemző szövegben is olvashatjuk.

Áttérve a disszertáció lényeges eredményeit tartalmazó összefoglalásra KISS ÁKOS hangsúlyozza, hogy Pannóniában — mint általában a Római Birodalom északi tartományaiban — „az éghajlati, életviszonyi körülmények alapján a Mediterraneumtól több vonásban eltérő, zártabb, egyszerűbb építészet alakult ki”. (375. l.) Majd részletesen vizsgálja, hogy melyek azok a mai Magyarország területére eső pannóniai épületek, amelyeket pillérek vagy oszlopok, ill. oszloprendek díszítettek. Figyelemre méltó, hogy „az oszlopok és pillérek arányát tekintve az oszloptagozat lábazatok, törzsrészek, főképp jóval nagyobb számban ismeretesek. Igen lényeges — mint KISS ÁKOS is írja —, hogy a kései időkben az építészeti tagozatok szerepköre, formái egyaránt módosultak”. Tájékanként tekintve lényeges különbség a közvetlenül északitáliai hatásokra valló Savaria—Scarbantia-i nyugati területsáv — vagyis az ún. borostyánkőút vidéke — és a tartománynak a Duna—Dráva közötti egyes részei közt. Ám Savariában, az Iseum építészeti díszítésében az itálikus hatás mellett a noricum is „szembetűnően jelentkezik jellegzetes, népies kelta-barokkos profilidőzeivel” (393. l.), viszont a linesvidéken — így főként Aquincumban, Intercisaban keleties elemek is felbukkannak, ez nyilván nemcsak közvetetten, hanem az ottani orientális lakosság magával hozott örökségeként is jelentkezik. Szembetűnő általában a klasszikus formák eltorzulása. E provinciális sajátosságok — s ebben teljesen egyetérthetünk a disszertáció írójával — jóval nagyobb mértékben tulajdoníthatók a nagy stíluskeletkezettől központtól való távolságoknak, a provinciális tényezőknél, mint valaminő helyi, bennszülött művészeti látásmódnak. (399. l.) Csak helyeseltetjük azt a szkepszist is, amely az egyes kőfaragóműhelyek sajátos stílusvonásainak és hatásának kérdésében a szerző felvet.

A 404—413. oldalakon KISS ÁKOS rövid, de plasztikus áttekintést ad a pannóniai építészet fejlődésének fő vonalairól az I. századtól a IV. századig, sőt azt is hangsúlyozza, hogy a római építészeti tevékenység hazánkban a 378-as összeomlással sem szűnik meg. Majd fontos megállapításokat tesz a pannóniai római építészet formái kincsének a hazai középkori művészetben való továbbélésével kapcsolatban. Ebben a kérdésben további vizsgálatok folyamán nemcsak a korábban rómainak tartott egyes emlékek középkori volta derülhet ki, de esetleg a magyar románkori építészet ma is alapvető nagy monográfiájában GERÉVICH TIBOR könyvében is szerepelhet egy-két olyan emlék, amely tüzetesebb vizsgálat után antik eredetűnek bizonyulhat.

Összefoglalásának végén KISS ÁKOS disszertációjának legfőbb eredményeit emeli ki, hangsúlyozván, hogy a munka első ízben gyűjtötte egybe és értékelte a birodalom többi részének anyagával való egybevetés

útján a nemzetközi irodalom ismeretével a Dunántúli építészeti-díszítőelem emlékeit”. (431. l.)

Valóban KISS ÁKOS disszertációja — mint erről meggyőződhetünk a magyarországi római kori építészeti tagozatoknak nemcsak monografikus feldolgozását nyújtja — hanem finom részletelemzéseivel, továbbá a hazai anyagot az egyetemes római kori emlékegyüttesbe beállítva — széles körű szintézist is nyújt. Éppen ez az egyik legjelentősebb érdeme, hogy az egyes építészeti tagok, mint pl. a teltveles oszlopfők tipológiai fejlődésnek megrajzolásában nemcsak a hazai emlékeket helyezi új megvilágításba, hanem a szóban forgó típus — vagy helyesebben típuscsoport — elemzésében az Imperium Romanum egész művészi kultúráját érintő új eredményeket nyújt. Meg kell említeni, hogy a tanulmány a pannóniai építészeti elemeknek a római birodalomnak még a provinciánktól földrajzilag távol eső területekkel Észak-Afrikával, Szíriával stb. való kapcsolatait, ill. hasonlóságait is felderíteni igyekszik.

A disszertáció összefoglalása kidomborítja a szerzőnek a történeti szemléletét, mert még az előző, az elemző, fejezeteknél is jobban hangsúlyozza azokat a társadalmi erőket, amelyek Pannónia magyarországi területén a romanizáció különböző fokain álló egyes városok, ill. települések építészeti kultúrájának alakulását meghatározták. Kíváncsinos lenne azonban, hogy publikáció esetén ez a fejezet bővebb legyen (akár esetleg az egyes tagozatokra vonatkozó elemzések terjedelmének rovására is!). Emelné a disszertáció értékét, ha a szerző ebben a fejezetben még jobban kifejtené, ill. összegezné azokat az új megállapításait, amelyeket a korábbi elemző részekben a későantik — főként keresztény-antik építészetre vonatkozólag tett.

Összefoglalólag:

1. Az értekezés könnyebb áttekinthetősége kedvéért helyes volna az egyes fejezeteken belül aláhúzással vagy számozással az egyes típusokat elkülöníteni.

2. Jó volna nemcsak az egyes párkányzat és oszloptípusok profilrajzának tipológiai bemutatása, hanem esetleg egy elterjedési térkép készítése is, különösen egy olyan térképre gondolok, amely arra utalna; melyek azok a római települések, amelyeknek helyén épült középkori magyar városok románkori építészetében az antik formák átvétele kimutatható.

3. Említettük, hogy milyen gazdag anyagot mutat be a disszertáció készítője — ám a katalógusban történő néhány kiegészítéssel egyidejűleg — különösen a mű megjelenése esetén fontos volna a teljes anyag képbeli közlése — bár valóban sok építészeti tagozatot ez a disszertáció mutat be először, de azért még néhány emlék képe hiányzik. A képanyagot a publikáció elkészítésekor úgy is meg át kell alakítani a kiadó számára a szerzőnek.

Ezek a megjegyzések elsősorban arra mutattak rá, hogy olyan értekezéssel állunk szemben, amely sok évi munka eredményeként közlésre érett — tehát a vele szemben támasztott igények azt célozzák, hogy a magyarországi római kori művészet kutatása egy valóban tökéletes munkával gyarapodjék. A bíráló megjegyzések nem érintik KISS ÁKOS disszertációjának érdemét, amelyet a jelen formájában is a tisztelt bizottságnak elfogadásra ajánlok. Megjegyzem, hogy bár az értekezés régészeti anyagon épül föl, de a mű jellegét, a szerzőnek művészettörténeti szemléletét figyelembe véve azt javaslom, hogy *KISS ÁKOS* a művészettörténeti tudományok kandidátusa címet nyerje el.

II. ZÁDOR MIHÁLY OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Az értekezés 486 oldalon, 15 fejezetben igen részletes és alapos feldolgozást adja a szakirodalomban sem külföldön, sem hazánkban még nem szerepelt témának. Bár a római kori építészet emlékeinek a feltárása során rész-tanulmányok formájában az építészeti tagozatok és ornamentális elemek kérdését is tárgyalják, ezek általában kevésbé állnak az érdeklődés középpontjában, mint pl. a jobban datálható és elemezhető egyéb leletanyag.

Így tehát, ha talán túlzás is a szerzőnek az a megjegyzése, hogy Pannónia építészeti kultúrájáról „a jelen dolgozat során nyerünk első ízben átfogóbb képet”, kétségtelen, hogy a mű jelentős mértékben hozzájárul ezen általános, az építészet egészét is tekintve régen várt feldolgozáshoz.

1. Általános észrevételek.

A corpus összeállítása, a teljes anyag topográfiája és tipológiai ismertetése (bő ábraanyag segítségével) értékes forrásanyagot biztosít a további kutatások számára is. A corpus összeállításának metodikai kidolgozásával — nem támaszkodhatott külföldi analógiákra — bizonyos fókig üttörő munkát kellett végeznie, amelynek nehézségei jól megfigyelhetők az értekezésen.

Itt jegyzem meg, általánosan leggyű bírálatként, hogy a mű — különösen a feltétlenül javasolandó publikálás esetén — a jelenleginél lényegesen világosabb rendet kíván. Jelenlegi formájában ugyanis az azonos jelölésű fejezetek nem mindig azonos értékűek és jelölés nélküli fejezetcímekkel is találkozunk. Javasolom a ma már általánosan alkalmazott decimális jelölést oly módon, hogy a számok azonos nagyságrendje azonos jellegű és értékű alfejezeteket jelentsen. A fejezetek sorrendjét tekintve a jelenlegi III. fejezet: a kutatástörténet a tanulmány elejére kívánkozik, a corpus (II. fejezet) pedig az érdemi tárgyalás végére, függelékként. A tipológiai jellegű négy fejezet (párkányok, oszlopok, vegyes tagozatok, aediculák) önmagukban is fontos, új tudományos eredményt jelentő részletesebb tipológiai rendszer felállítására adnak lehetőséget, amelyet publikálás esetén világos, tipográfiaiailag is jól megoldható rendben lehetne tárgyalni.

Az értekezés lényeges új tudományos eredménye a pannóniai építészeti formaképzésnek stíluskritikai és technikai elemzésével nyert általános összefüggés és hatások megállapítása. Különösen jelentős a keleti provinciákkal (főleg Szíriával) való kapcsolatok kimutatása, amely a krisztianizált római őslakosság továbbélése, a történeti kontinuitás szempontjából további új eredmények megállapítására nyújt lehetőséget. Még inkább elmondható ez a másik, „építészeti kontinuitás”-nak nevezhető folyamatban, amely nemcsak a római épülettermaradványok településmeghatározó szerepét, hanem a dolgozatban részletesen szereplő formai hatások vándorlását is jelenti.

Az értekezés eredményei közé kell sorolnunk a formaképzés részterületének vizsgálatából leszűrt általános datálási megállapításokat, továbbá az egyes területek kőfaragóművészetének architektonikus és ornamentális elemek szerinti csoportosítását. Az általános észrevételek között kell említenem a terminológia további csiszolásának szükségességét. Szerző kiválóan ismeri az építészeti szakkifejezéseket, néhány kifejezés esetében azonban korrekciót javasolok. Ilyen pl. a „talappárkány”, amelyet lábazati párkánynak nevezünk; nem világos, mit értsünk „aprókás” lesbosi kimán?, „középdugós” abakuszon, kimasoron stb.

A terminológiával kapcsolatban az építészeti formaképzés három nagy csoportját kell elkülönítenünk: az architektonikus elemeket, az ornamentális elemeket és az épületen alkalmazott társzművészeti (festészet, szobrászat) alkotásokat. Ezek közül az architektonikus elemeknek domináló a szerepe: az ornamentika is többnyire ezeken kap helyet. Osztályozásuk a hagyományos és szerző által is követett módon egyszerű és helyes. Más a helyzet az ornamentikával, amely a téma keretében is sajátos tipológiai rendszerezést kíván. Mindkét formaképzés esetében, továbbá a látószög kiemelt fontosságára irányítva a figyelmet a szerző néhány igen értékes megállapítást tesz. A mű stílusa egyébként világos, érthető; javasolom azonban néhány régies kifejezés megváltoztatását.

2. Részletes észrevételek

- 2.1. A corpus teljesebbé tehető lett volna, ha valamennyi ismertetett kőfaragvány esetében szerepelne a kőfajta és a szín. (Gyakorlati hasznossága erősen növekedne, ha még a kő állapotára is kitérne — mint pl. mállékonyság, jelenlegi megtartási állapot stb.)
- 2.2. Helyesen látja a szerző, hogy a párkányok tagolt-ságának mértéke összefügg a rendelkezésre álló építőkö minőségével és az adott terület éghajlatával. Ez nem jelentheti azonban a párkányzat hiányát (144. o.), mivel éppen a mostohább éghajlatú területeken kívánnak az épületek erős kiülésű, erőteljes párkányokat.
- 2.3. A 189. oldalon szereplő díszítőelem véleményem szerint sem a kimadísztítás félreértése, sem pedig rövid kannelura sor, hanem az ún. levélsoros díszítőelemek egyik példája, önálló díszítőelem.
- 2.4. A 206—208. oldalon szereplő, a Nemzeti Múzeumban levő párkányt nem tartom középkorinak. Ezt bizonyítja a fríz feletti és alatti elemeknek középkori építészettől idegen jellege. A fríz alatti hármass tagolás, kissé primitív formában, de az antik architráv tagolás módszerével készült.
- 2.5. A 4. képen szereplő veszprémi párkány jellegzetes római levélsoros díszítmény (mint amilyen pl. a XXVI. t. 20. képen látható). Mégis nem lehetetlen, hogy a mélyített rombuszok — Székesfehérvárott is látható — jellegzetesen kőberakási technikából (Bizánc) származó megoldása a korai magyar román kori kőfaragóművészet alkotása.
- 2.6. Az értekezés igen értékes része a teltleves oszlop-fők alapos feldolgozása. Véleményem szerint is nem az időjárás, a kő faraghatósága stb. határozza meg széles elterjedését, hanem a korinthuszi oszlopfő faragásának technológiai munkafolyamata, amely e munkát az egyes levelek befoglaló formájának kifaragásával kezdi. Így egyszerűbb és könnyebb is volt — az adott gazdasági és társadalmi viszonyok anyagi erőinek jobban megfelelt — és később általános divattá vált Európában.
- 2.7. Az akantuszleves korinthisáló oszlopfőknél igen érdekes a faragástechnikai azonosság (élesen met-szett levelek) egyes XI. századi magyar emlékek (pl. Esztergom).
- 2.8. Úgy vélem, a belső falpillérek „falakból kinövő antaek” elsősorban nem „térlelnítő” szerepet töltenek be és csak másodszorban dekoratív funkciót.
- 2.9. A 418. oldalon tárgyalt román kori akantusz-fejezetek esetében méginkább gondolhatnánk helyi római előképekre (bár bizáncias faragástechnikájuk részben ellentmond ennek), a XII—XIII. századi bimbós és teltleves oszlopfők azonban semmi esetre sem vezethetők vissza a római hasonló oszlopfőkre.
- 2.10. A formaképzés vizsgálatából az egész építészet hiteles képe rajzolódik ki. Így pl. nem igaz az a korábbi, általánosító megállapítás, amely szerint kizárólag észak-itáliai formákra épül a pannóniai építészet formaképzése és általános képe. Ezekkel a megállapításokkal szemben a jelenleg kifejtettek a disszertáció komoly értékei.

A disszertáció összefoglaló része jól tekinti át a teljes problematikát. Itt helyesebb lenne valamiféle belső felosztást és rendet teremteni pl. alfejezetekkel az összefoglaló megállapítások kiemelésével. A disszertáció széles körű nemzetközi szakirodalmi tájékozottsággal készített, átfogó tanulmány, amely az egész magyarországi római építészet feldolgozásához jelentős forrásanyagul szolgál. Ezért javaslom jelöltnek a művészettörténeti tudományok kandidátusa fokozat odaitélését.

Dr. Kádár Zoltán és dr. Zádor Mihály kandidátusok bírálataira válaszként előbbre véve a két bíráló által felvetett közös szempontokat, az értekezés szerkezetét érintő megjegyzésekkel kezdem. Mindkét részről felmerült a kutatástörténeti fejezetnek a bevezető rész utánra helyezése. A megjegyzést készséggel elfogadom és azt a továbbiak során is szem előtt fogom tartani. Kádár Zoltán a munka beosztásával egyébként egyetért; az az észrevétele, hogy az egyes építészeti tagozatok tárgyalását adó fejezetek egy közös cím alá lennének foglalhatók, ugyancsak érdemes szempontként tarthatók szem előtt. A decimális jelölésmód azonban e vonatkozásaiban még meglehetősen új ahhoz, hogy alkalmazását ilyen természetű műnél megkockáztathattam volna. A corpus rész elhelyezését illetően azt Kádár Zoltán nézetével egyezően illesztem az értékelő fejezetek elé, ahol mintegy előlegeznél, bemutatná a tárgyalatokat.

Az érdemi részeket illetően mindkét bírálat elismerően értékeli — bizonyos megjegyzésekkel — a corpus részben adott anyaggyűjtést. Egy ilyen tevékenység azonban egészében természetesen sohasem lezárható. Az értekezés elkészülte óta is előbukkantak emlékek, amellyel igen különböző módokon. Pannonhalmánál letelepítve valóban nem tudok, bár féltucatnyi ottjártamkor ezirányban konkrét kérdéseket is tettem. Emellett a már közel negyedszázadra tehető anyaggyűjtői tevékenységem során jócskán tapasztalhattam az annak elején még megvolt emlékek részleges eltűnését, különböző módokon történt megsemmisülését, más természetű nagymérvű romlását; múzeumi őrzetben vagy azon kívül. Az ilyen természetű rongálódások közül legnagyobb mérvűnek azokat említhetem, amelyek olyképpen állottak elő, hogy múzeumi kapidáriumok átrendezésekor az igen romlékony — távolról sem két évezred érdeklődésére számoltartó —, többnyire puha mész, sőt akárhányszor homokkő emlékményeket többszörösen mozgattak és ezáltal, valamint a nem megfelelő tárolások következtében az komoly mérvű deformálódásokat szenvedett.

A párkányok kérdésénél a Kenedics-féle 1785. évi felvétel alapján közölt, egykor állott savariai diadalív problematikussá váltára nézve: ezt a közlést természetesen csupán feltételezésként fogadhatjuk el; az ilyen természetű adatok e korabeli ritkaságára tekintettel azonban említését nem mellőztük. A XVII—XVIII. sz. számos hasonló európai, többnyire rézmetszetes művészi termékei esetében is az egyedi körülmények vizsgálatával dönthető csupán el, hogy pontos ábrázolások esetéről, vagy csupán a barokk és klasszicizáló idők ízlésvilágába tartozó romveduták művészi gyakorlatáról van-e szó? A teljességre törekvés során nem mellőztem ezt az adatot sem; az, akárcsak Tollius J.-nak 1700-ból származó óbudi metszetábrázolása, természetesen feltételeességében értendő. A két eset kétféle jelentőségű; a Tollius-féle felvétel az aquincumi építészeti kultúra akkor még gazdag maradványainak — emeletmagas tekintélyes épületmaradványoknak — összképéről ad benyomást keltő híradást; ilyen lehetőségeket az utóbbi évtizedekben az itáliai, Róma városi építészeti közlések, de a provinciák emlékményeivel foglalkozók — így Nimesben — a lehetőségek határáig felkutatnak és értékelnek, holott jól tudjuk, hogy ezek forrásértéke esetleges. Az ábrázolat készítője előtt közböbs lehetett az, ami számunkra döntő lenne; egyes ilyen ábrázolatok megbízhatóságát bizonyultak, míg másokat akár jelenünk feltárásai cáfoltak meg. Ilyen körülmények figyelembevételével értékelhető a Kenedics-féle savariai metszet is.

Jólesően megnyugtatóak Kádár Zoltán opponensnek a párkányzatokat tartalmazó fejezet értékelő részeihez fűzött egyetértő megállapításai.

Mindkét opponens figyelemmel időzött a teltleves oszlop- és pillérfők kérdése kifejtésénél, amely a kérdésnek mind a régészeti, díszítőművészeti, mind az építészettörténeti szakirodalomban eddig valóban első ízben kidolgozása. A bírálók tisztában vannak a magában véve is monografikus súlyt érdemlő kérdés jelentőségével. Bármennyire is az időbeli meghatározásokra, a datálások-

ra irányult egyik fő törekvésem, ezeknél a stilisztikai egybevetéseken, technológiai nyomokon történő elindulás, kutatási módszer került előtérbe. Gosztonyi Gyulának az Aquincum környéki oszlop- és pillérfőkkel kapcsolatos írására (Laureae Aquincenses 1942) vonatkozó kritikus megállapításomat — anyagának mintaszerű közzététele mellett is — helytállóan tudom. Gosztonyi Gy. cikkének sem címében, sem tartalmában nem ígérte a kérdés előbbre juttatását; viszont az akkor már adott külföldi kutatási eredmények (K. Ronczewski, R. Kautzsch, H. Kähler etc.) mellett az Aquincum környéki emlékményekre vonatkozó megállapításaival is legalább azok szintjére helyezkedhetett volna; amellyel leginkább hangsúlyozott nézete, ti. a teltleves fejezeteknek az éghajlati tényezőkkel történő indokolása a birodalom anyagának egészen áttekintő szemléje nyomán semmiképpen sem állhat meg.

A sírstélek és aedicula-emlékek kérdésénél a disszertáció határai szabnak lehetőséget e területek érintéseinek. A témánkhoz jóval közelebb álló aediculák is már inkább csupán határesetek a császárkori építészeti kultúrának. Elsősorban álpillérfői kiképzéseik indokolják, hogy ez az emlékcsoport itt ilyen módon és mértékben került méltatásra. Egészükben azonban a „látszatépítészeti” fogalomkörből valók — itt a „Scheinchitektur” elfogadott megjelölés magyartása nem látszik mellőzhetőnek —, ami nem azonos az illuzionista ábrázolásmódokkal, vagy az antik építészeti kultúra egy harmadik módjával, a színházi díszletépítéssel és annak a képes ábrázolóművészetekkel, (ún. pompeji stílusok) sőt a középkori egyházművészet hasonló emlékeiben történt továbbélésével. Az aediculák alapjelentőségük szerint már sokkal inkább a sepulchrális díszítőművészet külön világába valók és ennek hazai művelője is volt Erdélyi Gizella személyében (Adatok a pannóniai síraediculákhoz. Arch.Ért. 88 (1961); ő az eddig ismert emlékek alapján a lehetséges rekonstrukciós tevékenységet is elvégezte. Nem rajta múlt, hogy intercisai nagy kőemlék anyag közzéadásából az ilyen vonatkozású kiértékelései nem láthatnak napvilágot (Kőemlékek. Intercisa I. Arch. Hung. 33. Bpest 1954). A munkám kitüremkedését a sepulchrális kőfaragás művészetére fel nem érzem jogosultnak; másfelől még ebben az esetben is várnék Erdélyi Gizella tudományos örökségének jelenleg is folyó megjelentetésére, amelynek nyomán derül ki majd, hogy mit tartalmaz e vonatkozásokban ez a hagyaték? A savariai gúlatalapzat oroszlanábrázolása tekintetében a megjegyzést tisztelettel tudomásul veszem.

Az opponensi véleményeknek kiértékeléseim eredményeire vonatkozó részei elsősorban elismerőek lévén, többszörösen vagyok abban a hálás helyzetben, hogy elsősorban köszönetet kell mondjak azokért a megállapításokért, méltánylásokért, amelyeket a bírálatok tartalmaznak. Zádor Mihály is egyetért Kádár Zoltánnal a disszertációnak a szíriai-orientális indítékokat felderítő részei tekintetében. Zádor Mihály ezenfelül a hazai (dunántúli) román korról kötődő kontinuitást érintő vonatkozások érdemét is erősen kiemelte. A római időket követően a kora-középkorban egyelőre még messze jobb állapotban fennmaradt építészeti tagozatoknak, részformáknak, díszítőelemeknek az Árpád-kori építészeti kultúrára tett hatásai kérdése annál is inkább említésre kényszerítő, mert az egykori Pannónia provinciák területén a román építészeti emlékeit — és különösen a korai román emlékek tekintetében áll ez — messze sűrűbben találjuk, mint a történelmi Magyarország egyéb részein. Ezeknek az összefüggéseknek nyomán a hazai koraromán építészeti, díszítőelem kultúra olyan kutatási lehetőségei is felvetődnek, amelyek a mintaelőzményekként szolgált helyi római építészeti múlt útján való visszakövetkeztethetőségeken alapulnának. Ilyen szembeötlő kapcsolatokat különös a római és a román fejezetek, az akanthuszleveles és a teltleves fők, közöttük a problematikusabbaknak bizonyult bimbós levélképzések említhetők. Zádor Mihály ellenvetéséhez szabad legyen azt a megállapításomat tennem, hogy Kékkút kétségtelenül római kori leletanyagában előzményként e bimbós formázást is sikerült felismernem. Úgy hiszem, az általam IV. sz.-ra helyezett kékkúti római kori fejezet az európai román kori formaindulás

egészséhez szerény megjelenése mellett is lényeges adatként szolgálhat.

A római—rómán kori kapcsolódások vizsgálatai, amelyek jó néhány vitás hovatartozási eset eldöntése miatt is szükségesek voltak, és nem valaminő időhatárbeli túllépés következményei; ezek a hazai rómán kori formakultúra összetevőjéhez is adatokat nyújtottak.

A Nemzeti Múzeum lapidáriuma párkányának kérdéséhez azt jegyzem meg, hogy ezt a darabot korábban császár korinak tartottam; annak valójában minden vonása külön-külön is dúsabb, összetettebb római kori párkányzat gondos megfigyelésén alapul, ugyanakkor pedig azokat olyan összegezőképpen adva, amelyhez hasonló területünkön egyébként nem is ismerünk a római időkből. Előkerülési körülményei nyomán középkori eredetét állapították meg; a budai Várból a Magyar Nemzeti Múzeum állományába már ilyen meghatározással került. Hangsúlyoznunk kell azt, hogy ez az emlékünknél római eredete esetén legteljesebben összegezné a keleties formákat. Zádor Mihály számára antik eredetét főként a friz alatti tagolása igazolná; ez az epistilion-rész — lényegében szabálytalan sávözottság — magában véve kevésbé lenne döntő; érveket ellene és mellette egyaránt találunk. Mellette szólhatna az, hogy Arrabonából is ismeretes ilyen sokszávos, szabálytalanabb halmozású példa; e többszörös azonban inkább provincializmusának, mintsem ókori eredetének tulajdonítható. Akanthuszindázata ellenben teljében mutatja az orientális-szíriai mintaképezések módjait. Kalat Seman az V. sz.-ból, El Barak a IV—V. sz.-ból (Istanbul, Régészeti Múzeum). A kérdés az értekezés során talán még nem dönthető el, az magában véve is külön tanulmányt érdemel.

A veszprémi székesegyház e század elején történt átépítésekor onnan előkerült párkány jellegzetes pannóniai levélsoros díszítményei mellett olyan mélyített rombuszossal is bír, amely élesmetszésű megmunkálására, de alakzati sajátosságaira tekintettel sokkal inkább tartozik a magyar korai román kori kőfaragászatba, semmint a római koriba. Valószínűsítő indokok emellett még azok, hogy előkerülési helye épp oly kevésbé római megtelepültségű, akár Buda. Az ellenérvelések e tekintetben — különösen a legutóbbi idők új adatai nyomán — természetesen ugyancsak adva vannak.

Zádor Mihálynak a párkányzatoknak a leletanyagban észlelhető viszonylagos hiányára vonatkozóan tett megjegyzéseire: úgy vélem, hogy a párkányzatok éppen a mostohább éghajlatú vidékeken indokoltabbak és pedig erőteljesebben kiülő formákban. Területünkön a csupán függő-tagok, geisonok feltűnően nagyobb aránya az architrav tagokhoz képest (epistilion, friz) ezzel a körülmények is magyarázható. Szembe vethetnénk ugyan ezzel azt, hogy a másfél évezrednyi pusztulások során, amikor a római építészet látható maradványai elsősorban felhasználható kő építőanyagot jelentettek, az architektúrának hasábolak voltunknál fogva sokkal inkább kinnálkoztak alkalmas nyersanyagként az ilyen célokra alkalmatlanabb függőtagozatoknál. A napjainkra fennmaradt párkánymaradványok körében a geison-részek olyannyira túlsúlyban vannak az architravok ellenében, hogy nagyszámú emlékeanyag alapján, a jövőbeni helyzet kialakulásáig előző megjegyzésem egyelőre feltevés marad.

A továbbiakban is Zádor Mihály opponens megjegyzéseire válaszolva: az ún. „rövid kanellura sor” valóban kérdéses lehet jelen építészeti szaknyelvi helyzetünk mellett. Gazdag ugyan a nyelvünk, de legalábbis e tekintetben szegény a szaknyelvünk, mondhatnám válaszul; a „rövid kanellura sor” díszítőmotívumának feltűnése jól ismert a császárkori díszítőművészetek körében. A német „Pfeifen-fries” megjelölés magyarban nem mutatkozik átvehetőnek; így választottam ezt az alakzathoz szorosan idomuló, körülíró kifejezőmódot. E kérdés érdeméhez szólva: nem hihető, hogy a pannóniai kőfaragó feladatainak megoldásai során az általa alkalmazott rész-díszítőelemek lényegével, szerkezeti, tektonikai szemlével nagybárra tisztában lett volna. A díszítőelemeken e provinciális adottságából következő sajátos torzulások észlelhetők. A kőfaragó nyomán a soros kapcsolódás

mintaelemek könnyen módosulnak másfélékre. Ezek során kanellurázások levélsor fogalmazásúakká lesznek és viszont; emellett amíg a szabályosabb, kánonszerű formázások körében könnyen felismerhető az, hogy melyik félelme esete forog fenn, sőt még a hozzávetőleges elhelyezési és tájékoztató körülmények is kiválthatnak; a pannóniai kőfaragó tevékenysége nyomán, gyakran az sem eldönthető, hogy egyáltalán levélféle, vagy például ion kyma esetével állunk-e szemben. Ilyen esetekben inkább útbaigazítást nyújt az a körülmény, hogy az előképként szolgált tagozaton minő kapcsolódásúak, és minő sorrendben kapnak helyet az egyes díszítőelem részletek.

A belső falpillérek, a falakból kinövő antae-k esetében úgy hiszem, hogy a struktív-tartó és a díszítő szerep egybeesik.

Valamennyi köemlék esetében a kőzetfajták anyagait esetenként azért nem tüntettem fel, mert a magyarországi — gyakorlatilag dunántúli — római kori kőfaragványok túlnyomó része a Középhegység mészkőfajtaiból való. Ez az anyag legfeljebb akként módosul, hogy egyes esetekben omlékonyabb, máskor meg szemcsésebb, esetleg valamelyes homokkő-konglomerát jelleggel. Amennyiben azonban inkább homokkő esete forog fenn, úgy azt külön megjelöltem. A túlnyomó részében mészkőfajtákból álló anyagegyüttesre tekintettel felesleges ismétlések elkerülése végett a corpus legelejen magyarázatként adtam, hogy amennyiben másféle (márvány, vulkanikus eredet, homokkő, dolomit stb.) anyagfajtát nem jelölök meg, az anyag mészkő. A színek feltüntetése is hasonló módon történt. A mészkőanyag színbelisége magától értetődő; csupán egyes — vörhenyes — homokkő anyagoknál, vulkanikus és más eltérő esetekben éreztem szükségét a külön színjelölésnek. Mindezek mellett az egyes tagozatok az elhelyezési körülmények nyomán közömbös elszínezéseket is kaphattak. Jelenlegi megtartásukat illetően az általam megismert — az őrzési körülményekkel is kapcsolatos — állapotok módosulásáról sok esetben nem pozitív, sajátos képét adhatnák. Ezeket az emlékeket lapidáriumaink helyzetével is egybefonódott változó-kony sorsukkal negyedszázada figyelhettem.

Az összefoglaló, kiértékelő fejezet belső felosztása kérdéséhez mindkét opponens helyesnek tartaná az alfejezetekre tagolást. Az a disszertáció egy korábbi változatában már bírt ezzel a javalt belső további felosztással, azonban azt a munkahelyi vita alkalmával (1971) elhangzott kifejezett helytelenítés nyomán, az azt követett átdolgozás során elhagytam. A jelen véleményemmel egyetértően mégis inkább ismét a belső részfelosztások mellett lennék.

A szakkifejezések meglehetősen nehéz kérdéseire: e tekintetben valamelyes úttörő munkát is kellett végez-nem, amely már a nyelvészkedés területeit is érinti. Egyes esetekben — talán csak egyelőre — körülírásokkal kellett éljek. A talappárkány — lábazati párkány elnevezések kérdéséhez azt jegyezném meg, hogy a „talappárkányzat” eddigi irodalmunkban is előfordult, a lábazati párkány hosszabb szó, amellyel a lábazati kitétel az oszlop, pillérek piederstál fogalomköréhez utalna. Sajnos, e vonatkozású irodalmunk nem oly bő, hogy érveléseinkkel az egyik vagy a másik mód nyelvi előzmények alapján eldönthető lenne. A jövőben pedig — akár díszítőművészeti nyelvezetünk esetében — e kérdések az érdekelt intézmények, szakkörök véleményegyeztetése alapján kerülhetnének megoldásra; nyelvünk egyébként oly gazdag lehetőségei mellett ez bizonyosra vehetően sikerrel mehetne végbe. Csupán azt nem tartanám szerencsésnek, ha valamely intézmény, legyen az intézet, egyetemi tanszék vagy múzeum, előjogként vindikálna magának az e téren kialakítandó nyelvezetet. Az ilyen kérdések köréből: az „aprókás lesbosi kymán” csupán az ismeretes lesbosi kymasor igen kis terjedelmű előfordulását értettem, amely a tagozat szabott méreteihez képest többszörösen kisebbített változatban jelenik meg; utalva itt szokatlan arányaiból következően az alkalmazási mód eltérő voltára is. A középdugós abacusnál a „dugó” magában véve rosszul hangzását kívántam elkerülni; egyetértve azonban Zádor Mihály aggályával, mert magában véve az abacus a középdugó pleonazmus,

hiszen dugó az abacuson annak csupán szemköztnézeti közepén foglalhat helyet. A kyma-sor így magában valóban meglehetősen kétséges; azonban ion, lesbosi-jelzősen viszont stílárius túlemlégettséget okozhatott volna, tekintettel a sűrű előfordulásokra. A tárgyalt részekben, elsősorban a corpusban említés történik arra nézve — a képes anyag is tájékoztatást nyújthat —, hogy melyik kyma-fajról esik éppen szó. Bizonyos azonban, hogy a kételyek eloszlátásának teljes értékű módja a minden esetben való részletes megjelölés. Hazai szaknyelvünk az ornamentika tekintetében remélhetően ki fog tárnulni. E folyamat elindulása a leginkább érdekelt intézmények, szakemberek kezdeményezésétől, együttműködésétől függ.

Kádár Zoltán bírálatának idevonatkozó részeihez megjegyzem, hogy gazdag, sokrétű megállapításaiból számos annyira egyezik a disszertációban foglaltakkal, hogy opponensi véleményének ezeket a részeit itt nem ismételném. Ő az összefoglaló fejezetet terjedelmesebbnek is el tudná képzelni; figyelemre méltónak tartom azt a nézetét itt, amely szerint az egyes elemző fejezetek kiemelkedőbb megállapításait, aminők főként a teltleves fők kifejtései, a későantik időkre vonatkozó eredmények, ebbe a részbe, vagy ide is javasolná, amivel azok itt összegeztetebb, kiemeltebb hangsúlyt nyerhetnének. Itt jegyzem még meg, hogy az egyes tagozatok profilrajzai teljességükben elkészültek; akárcsak egy elterjedési térképe is — ez valamelyik előponnensnél maradt és kallódik. Ez a fényképes anyaggal együtt a tárgyalt emlékek egészét tartalmazza.

Eredményeimet legösszefogottabban összefoglalva, elsőként emliteném, hogy a római művészetkutatás, az építészettörténet egészében ez a disszertáció vállalkozott első ízben egy összefüggő terület enemű hagyatékának a kiértékelésére. Lényeges kezdeményező lépés volt ez azért is, mert a rendszerint csupán régészeti módszerekkel vallatott ókori művészetek az ilyen kiértékelésekre egészen jelenünkig ugyancsak némák maradtak. A régész R. Bianchi-Bandinelli telibetaláló megállapítása szerint (Rom das Zentrum der Macht. Die Römische Kunst..., München, 1970. Bevezetés, IX.) a római művészetek kutatótsága olymértű visszamaradottságának, az arról szóló tömérdék kevés értékű közhelynek oka az, hogy „az ókori művészeteket eddigél csak archaeológus természetekkel közelítették meg.” Bármennyire is zárlatos területté váltak az ókori művészetek studiumai a művészettörténet számára, amely sorompók közé még klasszika-filológiai előképzés esetében is messze nagyobb illetékességgel volt lehetséges a kutatói belépés, mint a művészettörténésnek, az évtizedek óta, sőt hovatovább évszázada tartó holtponi helyzet nyomán a leghivatottabbak, és a kényszerítő tények nyomására a legnagyobb áttekintésű archaeológusok(!) ma már teljességében ismerik fel azt, hogy továbbjutás itt csupán a művészettörténet korszerű módszereivel is gazdagított kutatások útján lehetséges. A jelen mű ezeket az alapvető tényeket már elismerve, az ókori régészet, a művészet-történet, az építészettörténet, de az ókori történelem

egészében, sőt a pannoniai provinciák, valamint a csatlakozó területek kutatási helyzete figyelembevételével, az idevágó történeti, régészeti, művészeti tények együtteségei nyomán komplexitásban törekedett a kérdések kibontakoztatására; ahol pedig arra már mód kínálkozott, a megoldásukra. Új a mű kutatástörténeti összefoglalója; a továbbiak során a disszertáció feleletet kíván adni a pannoniai formák előzményeire; mely területek, központok hatottak inkább az egyes időszakonként. Az egyes tagozatokat a lehetőségek szerint visszahelyezi eredeti kapcsolataik körébe, funkcióikba; vizsgálva, hogy az állam, a köz, a társadalom, a vallási élet és a magánosok szférái között minő megosztású volt az itteni építkezési kultúra. Más kérdést is vizsgál, a pannoniai művészetkutatásban első ízben alkalmazva módszerként: az állam hivatalos művészete és a polgáribb-plebeius művészeti irányzatok Itáliában és a fejlettebb területeken észlelt kettőssége itt mennyiben állapítható meg; amellet minő helyi etnikai tényezők érvényesülhettek; a pannoniai társadalmi struktúra, a nagybirtokrendszer miképpen hatott vissza az itteni formákra. Rokon, de nem azonos kérdésként a bennszülött művészi látásmód szándékai és a primitívség, a jártasságbeli elégtelenség tényezőit is felveti. Ugyancsak újszerűbb módszerként a császárkori művészetek stílusperiodizációhoz mérten is viszonyítja az itteni megállapítható stílusváltásokat; figyelembe véve az ún. csoportstílusok (Gattungs-stilen) szerint történő vizsgálódások lehetőségeit is. Az idő-stílusok vizsgálatai nyomán helyi kép áll elő az antik-kánonszerűbb vonások felől a kései ókor egészen más célokat követett művészeti elmozdulásairól. Eközben több műhely sajátos gyakorlatát ismeri fel; tárgyalja a technikai körülményeket, a felhasznált anyagfajtákat. Mindezek nyomán a disszertáció szerzője úgy érzi, hogy munkája, amely viszont a hazai római régészet egészének itt értékesíthető eredményei figyelembevételével készült, módszereivel a többi pannoniai művészeti ágak kutatási helyzetét is előmozdította valamelyest.

Végezetül megköszönöm az opponenseknek azt az elmélyült és beható munkáját, amellyel véleményeiket megtették. Alkotó elemzéseknek is beillő vizsgálódásaik többretű tudományos tapasztalataikból, de talán abból a megértésből is következtek, amelyet a negyedszázadra tehető anyaggyűjtésem nyomán a nemzetközi szakirodalom egészét is figyelembe vevő kiértékeléseim, azokból következő megállapításaim irányában tanúsítottak. Számos vonásban tevőlegesen is kiváló megjegyzéseiket nem csupán készséggel teszem magamévá, de a remélhető megjelentetés során is további érdemleges szempontoként fogom hasznosítani.

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy a művészettörténeti tudományok kandidátusa tudományos fokozatot Kiss Ákosnak adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1974 május hatállyal Kiss Ákost a művészettörténet tudományok kandidátusává nyilvánította.

GINK KÁROLY—GOMBOS KÁROLY: ÖRMÉNYORSZÁG. TÁJAK, VÁRAK KOLOSTOROK.

Budapest. Corvina Kiadó 1972. 59 p. 162 kép (16 színes).

A Corvina Kiadó újabb nagy vállalkozása a Szovjetunió népeinek kulturális emlékeiről megindított könyvsorozat, amelyet egyrészt úttörő jellegű tevékenységnek, másrészt hézagpótlónak kell tekintenünk, hiszen a Szovjetunió keleti területeinek népeiről, azok kultúrájáról, művészetéről meglehetősen keveset tudunk; pontosabban szólva a szakemberek kicsi és zárt körén túl a szélesebb körű érdeklődők keveset tudhattak megfelelő magyar nyelvű kiadványok hiányában. E fontos és nélkülözhetetlennek mondható sorozat első kötete a fenti könyv, amely a közönséghez és a szakemberekhez egyaránt szól.

A szerző több ezer év kulturális örökségéből válogatta össze a bemutatott anyagot, amelyet történeti összefüggésében ismertet. Így az olvasó helyes képet kap ennek, az Európa és Ázsia határán keletkezett művészetnek kialakulásáról, virágzásáról és mai alkotásairól.

Arménia történelmének vázlatos és tömör leírása után Arménia művészetének — mindenekelőtt pedig építőművészetének — behatóbb ismertetése következik. A művészet egyéb ágainak (szőnyeg- és csipkeművészet, kerámia, ékszer- és ötvösművészet) elnagyoltabb és talán elhanyagoltnak mondható megemlézése szándékosnak tűnik, amelylyel a szerző, Gombos Károly minden bizonnyal azt kívánta kifejezni, hogy szerinte az örmény nép művészi tehetsége leginkább az építészetben mutatkozik meg, ezzel egyrészt hangsúlyozva az örmények önálló szerepét sajátos nemzeti művészetük kialakításában, másrészt állást foglalva azokkal szemben, akik eltülozzák — az egyébként tagadhatatlan — perzsa, szír és görög-bizánci hatást. Az ilyen túlzások pedig óhatatlanul kisebbitik annak a kaukázusi (ill. örmény) népnek a tevékenységét, amely elképesztő mennyiségben és maradandó értékben teremtetett műkincseket, amely műkincsek miatt nem túlzás Arméniát „szabadteri múzeumnak” nevezni.

A tanulmány olvasása után világos, hogy a szerző autopszia alapján dolgozott bemutatva a legtipikusabb és legszemléletesebb példákat, kerülve a kuriózumokat.

A műből megtudjuk, hogy az örmény építészet varázsa nemcsak az ornamentika ezerféle változatában, hanem a felhasznált tufaközet gazdag színskálájában is rejlik.

Az örmény ornamentika specialitására álljon itt néhány kiragadott példa: a csipkeszerűen kifaragott kereszteskövek („khacskar”), a téralkotás nagyszerűségét példázó középkori templomi előcsarnokok („zsamatun”), az ajrivanki barlangtemplomok kőből kifaragott cseppkőboltozata, a Kelet és a Nyugat hatását

mesterien átélő ornamentika-kincs, melyben a növényi, a geometrikus és az élőlényeket ábrázoló formák ötvöződnek.

A szerző az építészeti objektumokat a történet koroknak megfelelő sorrendben írja le.

A kereszténység előtti korszak kevés helyet kapott (urartui Karmir-Bur; erebuni romok, amely Jereván 2750 éves ókori városelődjé; a Garni faluban látható i. sz. I. sz.-i görög-római stílusban épült örmény templom).

Az örmény építészet legjellemzőbb alkotásai, a templomok és monostorok, valamint a miniatúra-festészet, a kereszténység térhódításával párhuzamosan jönnek létre. A szerző ezekkel a létesítményekkel (Esmiadzin, Zvartnoc, Astarak templomai, a Szeván-tó menti monostor, a híres Hagarcin, Gosavank és Ajrivank kolostorok) foglalkozik részletesebben, míg a miniatúra-festészetnek az utolsó fejezetet szentelte, ugyanis ez a másik művészeti ág, amelyben az örmény nép rendkívülit és utolérhetetlent alkotott. A miniatúra-művészet összefoglalásában a szerző áttekintést ad az örmény irodalomról is.

Gink Károly művész nagyszerű fotói nem egyszerűen illusztrálnak, hanem szuggesztív erővel állítják elének az ősi örmény kultúra csodálatos emlékeit.

E recenzió záróakkordjaként szükséges még megjegyezni, hogy a mű a „Szép magyar könyv” 1972. évi pályázatán fődíjat nyert, továbbá, hogy átdolgozott változatban németül is megjelent egyrészt a Corvina Kiadó és a VEB. E. A. Seemann-Verlag (Leipzig) közös vállalkozásában, másrészt a Genesis-Verlagsanstalt (1973) gondozásában. A német nyelvű változat (Die Baukunst Armeniens) recenziói: S. Der Nersessian, Revue Des Études Arméniennes, Paris, IX. 1972. 463—464.; E. Neubauer, Bildende Kunst, Berlin, Heft 9. 1973. 464—465; n. n. Noyum Gebrauchsgraphik, München, 8. 1973; n. n. Isztoriko-Filologiceszkij Zsurnal AN Arm. SZSZR, Jereván, 1. 286; G. Bagdasarian, Szovetakan Arveszt, Jereván, 1. 44—46. Artur Navasarian, Ajreniki dzajn. Jereván, 34. 1972, továbbá a Pravda és az Izvesztija. Az angol nyelvű változat, ugyancsak a Corvina gondozásában 1974-ben jelent meg (ARMENIA, Landscape and Architecture. Budapest, 1974. Corvina Press 146 photographs in black and white and 16 in colour. Photos by Károly GINK, Text by Károly Gombos).

Bánpataki Vilma

ARTE DELL'INDIA E DELL'INDONESIA

Szerkesztő: Francesco Abbate. Munkatársak: Maurizio Bonicatti, Raffaello Causa, Alberto Martini, Franco Mazzini, Franco Monti, Renata Negri, Terisio Pignatti, Franco Russoli. Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1966. 158 l. 94 színes kép.

A könyv az Elit művészettörténeti sorozat 8. köteteként jelent meg.

India és a környező országok művészete sokáig ismeretlen volt Európa számára egyrészt a távolság

miatt, másrészt mert nem lehetett ennek az európaiak olyannyira különböző világnak és művészetnek európai szempontú ismertetését adni. Alig egy évszázada nőtt meg és lett általános az érdeklődés India iránt. Ez az

írás az eddigi kutatások eredményeit összegezi röviden. Stílusa olvasmányos, annak ellenére, hogy terjedelme megkívánta a tömörséget. A jelentős történelmi fordulatokat éppúgy megismerjük, mint a nyomukban fellépő művészeti változásokat. A szakemberek érdeklődésére ismeretterjesztő volta ellenére is számot tarthat egy-egy megjegyzése, különösképpen pedig a művészi ízléssel összeállított színes reprodukciók miatt. A képek között vannak eddig egyáltalán nem vagy csak ritkábban publikáltak is. Az illusztrációk helyszíni felvételek, valamint indiai, egyesült államokbeli és európai múzeumokban őrzött tárgyakról készültek. A szó szoros értelmében illusztrálják a szöveget: a megfelelő helyen találhatók a szöveg közben és a művészeti alkotások minden csoportjából ízelítő adnak. Találunk köztük terrakotta figurákat, szobrokat, építészeti emlékeket, miniatűrakat, iparművészeti tárgyakat. Ezek végignézése már önmagában is áttekintést ad, annál is inkább, mert a képfeliratok mellé kiegészítő magyarázatok járulnak az ábrázolt alkotás műfajával kapcsolatos kérdésekről.

Ismeretterjesztő mű lévén a szerző kénytelen a művészettörténeti kutatás máig megoldatlan kérdéseiben állást foglalni, vagy a filozófiai-gondolati fejlődés egyes folyamatait túlságosan leegyszerűsíteni, esetleg — ahol ez nem okoz félreértést — a kérdést figyelmen kívül hagyni.

A könyv szerkezete:

India (7—137)
Ceylon (137—138)
Afganisztán (138—147)
Nepál és Tibet (147—148)
Sziám és Burma (148—150)
Kambodzsa és Vietnam (150—151)
Indonézia (152)
Kronológiai táblázat (153)
Bibliográfia (154)
Képgyűjtemény (155—158)

Ha egy pillantást vetünk a felsorolt fejezetekre, azok hosszúságára, valamint egymáshoz viszonyított arányára, szembejűnik, hogy a súlypont India művészetére, s a könyvcím semmiképpen sem fedi a tartalmat. A szerkesztő a kötet összeállításánál azt vette figyelembe, hogy a felsorolt dél-ázsiai országokban a művészetek újrateremtése az indiai művészet hatására következett be.

E művészeti kapcsolatok kezdete a másolás, amelyből később sajátos helyi stílust alakítottak ki. Az így létrejött stíluskülönbségeket az illusztrációk jól kiemelik. Természetesen az oldalmi fejezetek csupán az egyes országok legjellemzőbb épületeit, művészeti ágait ismer-tetik.

A könyv részletesen India művészetét követi nyomon a kezdetektől az angol hódításig. Az „indusvölgyi civilizáció” terminus technicus helyett „harappai kultúra” megnevezést használ, mely azonban szűk meghatározása az i. e. III—II. évezredben virágzó civilizációnak. Két nagy korszakot említ ezután: indoárja kort (i. e. XV. sz.—i. u. 750.) és hindu középkort, amelynél a záró korszakhatárt nem jelöli. Mindkét korszakmegnevezés vitatható. A szerző megállapítja, hogy a főbb indiai vallások már az indoárja korban kialakulnak, s példaként a buddhizmust és dzsainizmust említi. Bizonyos, hogy a példák közé odagondolta a brahmanizmust is, de azok számára, akik első alkalommal olvasnak a témáról, nem világos, hogy milyen jelentős volt az indoárják és az őslakók vallási világgépének ötvöződéséből kialakult brahmanizmus, amely időben is megelőzi az említetteket, s rugalmassága folytán olyan alapvallása lett Indiának, amely magába olvasztotta a később létrejövőket, továbbá a könyvben később gyakran említett hinduizmusnak is ősfarmája.

A könyv az Asóka építtette első oszlopoktól kezdve nyomon követi a kőépítkezéseket, az épületek díszítésének alakulását. A legtöbb illusztráció is az építészeti köréből van. Az épületek elemzése közben kifejti, hogy e korai indiai művészetben nincs különbség profán és vallásos művészet között. Az összefoglaló áttekintésen túl időt szán néhány kérdés alaposabb megvilágítására is. Ilyen az iszlám művészet általános jellegzetességeinek felsorolása, egyes korszakokra és vidékekre jellemző technikák megemlítése, vagy a miniatűrök főbb motívumainak ismertetése.

A könyv sugallja a már sokak által megállapított gondolatot, hogy India sohasem másolt, utánozott vagy egyszerűen átvett, hanem magába fogadott, indiaivá formált minden gondolatot, stílust, műfajt és hatást, ami csak történelme során érte. A fejezet végén ennek jegyében jegyzi meg, hogy India a modern európai művészet megismerése révén újabb kifejezési lehetőségekkel ismerkedhetett meg, de az a folyamat, melynek során az új élmények új utakká kristályosodhatnak ki, még nem zárult le.

Bánpataki Vilma

RÉPERTOIRE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE (De l'époque paléochrétienne au XX^e siècle)

Nouvelle série — Tom VII, Année 1971. Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1972.

778 oldalon 15022 katalógusszám

Panofsky 1932-ben a Michelangelo-bibliográfia ismertetésekor igen szellemes hasonlattal a bibliográfiákat a tudomány mozdonyvezetőinek nevezte. Segítségükkel jutunk gyorsan és fáradságmentesen célhoz, ők azok, akik az utazás közben a tájban nem gyönyörködhetnek, s nevük csak akkor búvik elő az ismeretlenség homályából, ha ezer jól sikerült utazás után egy szerencsétlenség történik. Mert bibliográfiákat szokás szerint csak akkor idéznek, ha hiány vagy tévedés észlelhető bennük. Annál inkább illik, hogy örömmel és köszönettel üdvözlje a Magyar Nemzeti Galéria is a Répertoire minden egyes újabb számát.

Ez az 1965-ben újra elindított bibliográfia-sorozat az egyetlen olyan nemzetközi vállalkozás, melyben 68 ország egyenlően szerepel, s így jelentősége messze túlnő a Schrifttum für deutsche Kunst vagy a Kunstchronik-ban megjelenő bibliográfiáknál. Különösen örülnünk kell pedig nekünk magyaroknak, azokkal a közép-kelet-európai népekkel együtt, akiknek nyelvi elszigeteltsége sokszor megakadályozza, hogy kutatási eredményeik a nemzetközi vérkeringésbe idejében eljussanak. Magyar részről állandó referens áll kapcsolatban a Párizsban

működő Tudományos Kutatás Nemzeti Központjával (Centre National de la Recherche Scientifique), mely a köteteket évenként kiadja. Az egész munka a Nemzetközi Művészettörténeti Bizottság (Comité International d'Histoire de l'Art) irányítása alatt készül az Egyesült Nemzetek Nevelésügyi, Tudományos és Kulturális szervezete (Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture) támogatásával, a Filozófiai és Humán Tudományok Nemzetközi Tanácsa (Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines) ajánlatára.

A Répertoire máris az egész szakma elismert és nélkülözhetetlen „mozdonyvezetőjévé” vált, s ezt nem kevésbé köszönheti annak is, hogy eleve szelektált, tudományos szempontból jelentősebb munkákat közül csak és főként, hogy megbízható részüket tartalmaz, melyek többek között a biztos és bizonytalan attribúciókat is jelzik, ill. valamennyi építési korszakot kiemelik stb. A betűrendes művésznév, szerző szerinti és topográfiai mutató, valamint a felhasznált irodalom országok szerinti listája ugyancsak megkönnyíti a tájékozódást. A kötet jól átgondolt téma szerinti felosztása a következő:

MÓDSZEREK ÉS KERETEK

IKONOGRÁFIA
MŰVÉSZETI KRITIKA ÉS INTÉZMÉNYEK
MÚZEUMOK, GYŰJTEMÉNYEK ÉS ÉRTÉKE-
SÍTÉS
TECHNIKA, KONZERVÁLÁS, RESTAURÁLÁS

ÁLTALÁNOS MŰVÉSZETTÖRTÉNET

ÁLTALÁNOS CIKKEK
ÉPÍTÉSZET, TÖRTÉNETI EMLÉKEK, RÉGÉ-
SZET
SZOBRÁSZAT
FESTÉSZET, RAJZ ÉS METSZÉS
IPARMŰVÉSZET

ÓKERESZTÉNY, BIZÁNCI ÉS KORAKÖZÉPKORI
MŰVÉSZET

ÁLTALÁNOS CIKKEK
A NÉPVÁNDORLÁSKOR MŰVÉSZETE
A NYUGATI KERESZTÉNYSÉG MŰVÉSZETE
A KELETI KERESZTÉNYSÉG MŰVÉSZETE

A ROMANTIKA ÉS GÓTIKA MŰVÉSZETE

RENAISSANCE

XVII. és XVIII. SZÁZAD

XIX. SZÁZAD

XX. SZÁZAD

Az utóbbi öt főrészen belül minden egyes korszak
alatt a következő felosztás érvényesül:

Általános rész

Építészet

Szobrászat

Festészet és a metszés művészete

Iparművészet

A Répertoire a művészettörténészek és régészek
kutatómunkájához igen nagy segítséget nyújt, vala-
mennyiük figyelmébe ajánljuk.

t. gy.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Agócs András
A kézirat nyomdába érkezett: 1975. III. 13. — Terjedelem: 7 (A/5) ív
75.1581 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

ГАБОР Э. ПОГАНЬ:	Искусствоведение, всеобщее народное образование	81
ОЧЕРКИ		
ИШТВАН ЦАГАНЬ:	О судьбе дома, бывшего «Веиксельгертнер», как о поворотной точке в развитии нашего художественного понимания.	83
ЙЕНЕ МУРАДИН:	Каройне Ференци, Ольга Фиалка	92
ШАНДОР КОНТА:	Памятники освобождению в Венгрии	97
ИССЛЕДОВАНИЯ		
ЛАСЛО ЗОЛНАИ:	Серийные готические фрески снесенного дома священника в Золме . . .	112
ДОКУМЕНТАЦИЯ		
ИДА Ф. МИХАЙ:	Данные к биографии Яноша Надь Балог	117
ФЕРЕНЦ ГРЕЖА:	Дом художников по майоликовому и керамическому производству в городе Ходмезевашархей	122
	Миклош Гайаши 1903—1974.	133
ВЕНГЕРСКИЕ ХУДОЖНИКИ В МИРЕ		
	<i>Книга С. Халтенгергер: Дьюла Сабо (1908—1972)</i>	135
	<i>Геза Энцз: Бела Дь. Сабо</i>	141
	<i>Пал М. Киши: Иштван Инце</i>	145
	<i>Пал М. Киши: Иштванне Инце Илона Шаркань</i>	147
ДИСКУССИЯ		
	О кандидатском трактате <i>Акоша Киши</i> под заглавием «Орнаментация и отделения архитектуры венгерской области Паннонии»	148
	Критическое мнение оппонента <i>Золтана Кадара</i>	148
	Критическое мнение оппонента <i>Михайа Задора</i>	149
	Ответ <i>Акоша Киши</i>	151
ОБЗОР КНИТ		
	<i>В. Банпатаки: Карой Гомбош: Армения. 1972. Издательство «Кор- вина», Будапешт</i>	154
	<i>В. Банпатаки: Fr. Abbate: Arte dell' India e dell' Indonesia. Fabri Editori, Milano 1966.</i>	154
	<i>Д. Тёрёк: Répertoire d'art et d'archeologie. Tom VII. 1971. Paris, Édition Recherche Scientifique.</i>	155

TABLE DES MATIÈRES

POGÁNY, Ö., GÁBOR:	L'histoire de l'art, l'éducation nationale	81
--------------------	--	----

ÉTUDES

CZAGÁNY, ISTVÁN:	Le destin de la maison Weixelgärtner de Buda marquant un tournant du développement dans notre aspect d'art.	83
MURADIN, JENŐ:	Mme Károly Ferenczy née Olga Fialka.	92
KONTHA, SÁNDOR:	Monuments de libération en Hongrie.	97

RECHERCHES

ZOLNAY, LÁSZLÓ:	Les séries de fresque gothique du presbytère démolí de Zólyom	112
-----------------	---	-----

DOCUMENTATION

F. MIHÁLY, IDA:	Données à la biographie de János Nagy Balogh	117
GREZSA, FERENC:	Établissement de l'industrie céramique et majolique des artistes de Hódmezővásárhely	122
	Miklós Galyasi 1903—1974.	133

LES ARTISTES HONGROIS AU MONDE ENTIER

SZ. HALTENBERGER, KINGA:	Gyula Szabó (1908—1972)	135
ENTZ, GÉZA:	Gy. Szabó Béla	141
M. KISS, PÁL:	István Incze	145
M. KISS, PÁL:	Mme István Incze, Ilona Sárkány.	147

DISCUSSION

Discussion de la thèse de candidat d'Ákos Kiss sur „Les structures et motifs ornementaux de l'architecture de la région de Hongrie de la Pannonie	148
Opinion oposante de Zoltán Kádár.	148
Opinion oposante de Mihály Zádor	149
Réponse d'Ákos Kiss	151

REVUE DES LIVRES

<i>Bánpataki, Vilma:</i> Gombos Károly: Örményország. Éditions Corvina, Budapest 1972.	154
<i>Bánpataki, Vilma:</i> Fr. Abbate: Arte dell'India e dell'Indonesia. Fabri Editori, Milano 1966.	154
<i>Török, Gyöngyi:</i> Répertoire d'art et d'archéologie. Tom. VII. 1971. Paris, Édition Recherche Scientifique	155

51302

390



1975 JAN 06

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1975 • XXIV. ÉVF. 3. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1975

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

POGÁNY-BALÁS EDIT:	Michelangelo csatakartonja	157
NÉMETH LAJOS:	A századforduló magyar képzőművészete	189
KONTHA SÁNDOR:	Magyar művészet 1919—1945	195
ARADI NÓRA:	Magyar képzőművészet a felszabadulás után 1945—1975	208

ADATTÁR

LÁSZLÓ EMŐKE—SZABÓ KATALIN—VADÁSZI ERZSÉBET:	A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 1972.	206
--	--	-----

MICHELANGELO CSATAKARTONJA

A világ tanuló-iskolájának, a művészek mintájának nevezték a kortársak Leonardo és Michelangelónak azokat a kompozícióit, melyeket a firenzei Palazzo Vecchio nagy tanácstermébe terveztek. Pietro Soderini gonfaloniere megbízásából. „Gran scuola del mondo” így ír Condivi és Benvenuto Cellini és Vasari [1] a cascina-i kartonról és Cellini [2] kiemeli, hogy mindezt olyan szép mozdulatokkal ábrázolta, hogy sem a régiek, sem más akkori mester erre a magas tökélyre el nem jutott. Cellini azt is hozzáteszi, hogy maga Michelangelo sem alkotott többé ehhez hasonló szép művet.

Ezek a szavak arra utalnak, hogy már a kortársak is összehasonlították, összevetették a megelőző műalkotásokkal, ha nem mutattak is rá konkrétan az előképekre, felmerült bennük.

A nagy reneszánsz stílusa, amelyet általában Raffaello és Michelangelo Rómába érkezésétől számítanak, az antik szobrászat tanulmányozásán alapult, mutat rá többek közt Kenneth Clark, [3] az 1504–6 közötti időben keletkezett két firenzei kartont pedig a reneszánsz fordulópontjának tekintette, mely döntő hatással lett az egész későbbi művészet fejlődésére. [4]

A két kompozícióra, melyek a firenzei köztársaság szabadságáért a művészet eszközeivel mozgósítottak, az „örökös gonfaloniere” Pietro Soderini adott megbízást a két művésznek. Leonardo 1503. október 24-én kapta a megbízást, Michelangelo 1504. őszén, a pontos dátum nem ismeretes. Amikor Dávidját már felállították a Palazzo Vecchio előtt májusban, abban az évben. Pisával való akkori harcában a köztársaság két olyan régebbi győztes csata képét festette meg a nemrég elkészült új nagy tanácsterem falára, melyeknek a jelen harcaira kellett lelkesítenie a firenzei polgárokat.

Leonardo az 1441-es Anghiari csatát festette meg, melyet a milánóiakkal vívott Firenze.

Az Anghiari csata, melyet a firenzeiek a milánói csapatokkal szemben megnyertek, a krónikák szerint egy híd birtokáért folyt, s a csatát a firenzei lovassapat rohamtámadása döntötte el. Leonardo kompozíciójának középpontjába a zászlóért folyó küzdelmet illesztette. A zászlóért folyó küzdelmet már régebben egy névtelen Uccello-tanítvány egy cassonen örökölte meg: feltételezhető, hogy Leonardo ismerte ezt, vagy egy hasonló ábrázolást. Művében Leonardo a firenzei-toszkán régi



1. Michelangelo cascina-i csatakartonjának másolata, Holkham Hall



2. Michelangelo: Rajzvázlat a csatakartonhoz. Firenze, Uffizi

tradicionális csatakép ábrázolásokhoz kapcsolódott Paolo Uccello és Piero della Francesca alapján. Uccellonál is az egymással szemben álló ágaskodó két lónál a Monte Cavallói lovak előképe alapján történt ábrázolási megoldásra gondolhatunk. A lovasscata ábrázolása Leonardónak a Királyok imádása háttérben is szerepel, de melléktemaként és egymástól elforduló mozgással. Az Anghiari csatán a centrifugális mozgással, a négy elkeseredett lovas harcában egészen a legutóbbi időkig érvényes klasszikus előképét alkotta meg a lovasscatáknak Leonardo. A XVI. és XVII. századi számos másolattól Rubens rajzain keresztül hagyományozódott ránk Leonardo kompozíciója, amely Raffaellótól Delacroixig a lovasscata mintájául szolgált.[5]

A két ciklus jelentését Vasaritól tudjuk, amit az Anonimus Magliabecchianus és Condivi is megerősít. A két csatakartonról szóló tanulmányában Isermeyer[6] ragyogóan elemzi az ábrázolások témájával kapcsolatos forrásokat. „La guerra tra Fiorenza et Pisa e i mlti et vari accidenti, occorsi in essa”, Condivi e kifejezéséből is lehet következtetni arra Isermeyer szerint, hogy több darabból álló ciklusról volt szó.

Az egyes jeleneteket a „Storia di Niccolo Piccinino-ra vonatkozólag Gino Capponi és Macchiavelli írásából ismerjük. Valószínű, hogy magát a kép programját is ő szállította volna a művészek számára. [7]

Leonardónak a Codice Atlantico egy idegen kézzel írott lapján az ütközetnek terjedelmes, Macchiavelli Storia fiorentinájával megegyező leírása olvasható. Egy híd birtokáért folyt a harc, amit Leonardo e művében a zászlókért folyó küzdelemmé alakított át.

Michelangelo az 1364-es, pisaiakkal vívott cascina csatát F. Villani krónikája alapján alkotta meg.

Michelangelo cascina csata kompozíciója freskó-kivitelezésre soha sem került, elkészült kartonja is elveszett, még Michelangelo életében szét darabolták, majd nyoma veszett, csak Aristotile da San Gallo Holkham Hall-i grisaille másolatából, Marcantonio Raimondi és Agostino Veneziano metszeteiből és Michelangelo néhány rajzából ismeretes. A kompozíció a F. Villani krónikája alapján a firenzeiek csatáját ábrázolja a pisaiakkal, a cascina csata annak egy drámai részlete. 1364. július 29-én (F. Villani krónikája XX. n.8.) szerint Galeotto Malatestával az élükön a cascina mezőre mentek a firenzei csapatok, az Arno mellé felfrissülni. Az ellenség váratlan rajtaütése felriasztotta a katonákat, Manno Donati kiáltása „siamo perduti”-ra, a fürdő, pihenő katonák felmásznak a merdek parton újból felfegyverkezni. Ezt a pillanatot ábrázolta volna Vasari szerint ez a kompozíció. Isermeyer tanulmányában arra mutat rá, hogy ez a rész, mely másolatban megmaradt és számunkra mint a cascina csata kompozíciója ismeretes, nem a riadót, hanem az előző, úgynevezett „álriadót” ábrázolja, mely F. Villani krónikájában a cascina



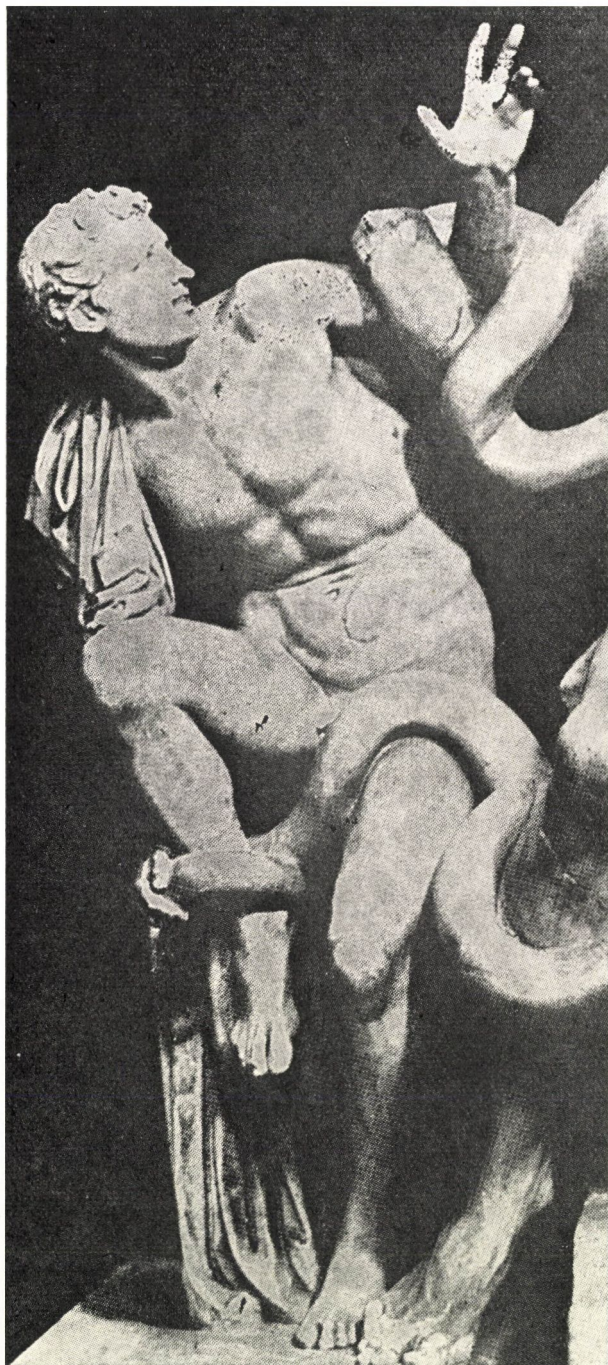
3. Marcantonio Raimondi: Mars Vénusz és Amor, rézmetszet, B. 345



4. M. Raimondi: „Kúszók” rézmetszet, B. 488

csatáról szóló részt bevezeti. (F. Villani krónikájában a XI. könyv 97. feje.)[8] A legújabb kutatás elfogadja Isermeyer álláspontját, mely szerint több képből, három képből álló ciklust akart festeni Michelangelo, de csak egyet vitélezett ki, az álriadó mozzanatát. Tehát nem egy nagyméretű képről volt szó sem Leonardónál, sem Michelangelonál, hanem három különálló képről, s ez a megmaradt részből készült másolat a három kép közül az első lett volna, az úgynevezett álriadó. A többi még kartonban sem került kivitelezésre. Az első rész, a csata előtti kompozíció befejezett, kész mű. A Holkham Hall-i grisaille megbízható másolat erről, Aristotile da San Gallótól, vagy az ő művének egy másolatáról.

Michelangelo kompozíciója rekonstrukciójánál erre a másolatra s a metszetekre vagyunk utalva. A grisaille



5. Laokoon, részlet, Vatikán (ún. nagyobb fiú)



6. M. Raimondi: Mars, részlet a 3 képből

megbízhatóságát Köhler óta elfogadják, a motívumok megegyeznek Vasari leírásaival. Raimondi és Agostino Veneziano metszetalakjai közül nyolc megfelel a karton alakjainak. Köhler[9] és Tolnay[10] utal rá, hogy Vasari 1544-ben Mantuában megismerhette az Uberto Strozzi tulajdonában levő töredéket, a levélkoszorús öreg valószínűleg e töredéken volt. Erről Vasari egzakt leírást ad, mintegy autopszia révén. Raimondi metszete hű képet ad a karton-terv egy részéről.

Ennek a műnek néhány igen fontos problémájával behatóan foglalkozott a kutatás, mint pl. a datálás, a méret, elhelyezés, egyes készülsi időpontok, a fennmaradt másolatok befejezettsége, megbízhatósága stb., közvetett adatok, levéltári és egyéb írások, levelek, írásos dokumentumok alapján.

Jelen tanulmány az egyes alakok formai elemzésével, analógiáinak megállapításával, előképeinek meghatározásával foglalkozik.

A két csatakartonról szóló tanulmányában Isermeyer behatóan foglalkozik a kezdés dátumának problémáival, s a befejezési dátummal, mely hosszú időn keresztül vita tárgyát képezte a kutatásban. [11]

A karton befejezési dátuma, vagyis inkább az a tény, hogy Michelangelo Rómából 1506. április 17-i menekülése után újból dolgozott e művén, s amely az írásbeli bizonyítékok alapján közvetve nyert bizonyítást, ez a dátum az alakok formai elemzése útján közvetlen bizonyítékot nyert. Újra kellett dolgoznia ebben az időszakban a kartonon: sőt arra a következtetésre is elvezet az alakok formai elemzése, hogy nagyrészt ebben az időben alkotta meg az egész kompozíciót, jöllehet rajzokat, vázlatokat az előző években is készített. Ebben az időben az egészet átdolgozta. Condivi csak erre az idő-



7, 8, 9 Laokoon, részlet

szakra teszi a karton kivitelezését. A formai elemzések alapján ezt a továbbiakban fogjuk részletesen kifejteni.

A formai elemzés, az előképek meghatározása, a motívumok megállapítása pedig a két művésznek ezen a munkán való munkálatai módszerének szempontjából egymáshoz való művészi kapcsolatára nézve is jelentős következtetésekre vezet.

Mind a kortársak, mind a későbbi kutatók megállapítása szerint egymással versengve alkották e műveiket. Arra utalnak, hogy Michelangelónak, akit már évek óta foglalkoztatott és nyugtalanságban tartott a Leonardo-probléma, 1504 nyarán váratlanul alkalma nyílt arra, hogy hatalmas ellenfelével egy nagyarányú nyilvános megbízás keretében is összemérhesse erejét, mivel ebben az időben valósítja meg Pietro Soderini azt a politikai céljai szolgálatában álló tervét, hogy a nagy tanács-termet a firenzeiek dicsőséges fegyvertényeit ábrázoló freskókkal díszíteti. A múlt példáival kívánta honfitársait a Pisa elleni küzdelemben egységes és további ellenállásra serkenteni. Választása először Leonardóra esett, aki megkapta a megbízást az Anghiari csata megfestésére.

Leonardo megbízását később követte a Michelangelóval kötött megállapodás, mellyel Soderini 3000 dukát fizetése ellenében kötelezte a nemrég felállított Dávid félelmes mesterét, hogy a tanács terem másik falára a pisaiak ellen 1364-ben vívott győzelmes cascina csata képét megfestse. „A kettős megbízás hírére egész Firenze népe bizonyára ujjongva figyelt fel. Hiszen mindenki tudta, hogy a rég keresett mérkőzés kapcsán egy páratlanul izgalmas és nagyszerű művészi versenyre van kilátás.” [12]

A versengésre nézve azonban figyelemre méltó Isermeyer véleménye aki azt veti fel, hogy nem egymás ellen, hanem egymással versenyezve dolgoztak. Egymásra való tekintet és bizonyos megegyezés nélkül nem lehetett volna az ennyire különböző művészi egyéniségeknek ugyanazon teremben egy bizonyos művészi egységet megteremtteni. [13]

Miért versenyeztek volna egymás ellen? Mind a kettőnek megvolt a megbízatása, mind a kettő ugyanannyi helyet kapott a nagy tanács-teremben, és egyiknél sem függött semmi attól, hogy a másikat legyőzze. Nagyon lényeges ez a megállapítás, hogy egymással versenyezve dolgoztak, hiszen mindketten ekkor ugyanazért a célért küzdöttek, a firenzei köztársaság szabadságáért és dicsőségéért művészetükkel.

A motívumok, előképek, analógiák összevetése alapján konkrétan ugyanerre a következtetésre jutunk. A római antik szobrok, a mantegnai metszetmotívumok nagy számban mind Leonardónál, mind Michelangelónál épp ezekben a műveikben tűnnek fel.

Ezeket a kartonokat, kompozíciókat a kortársak általánosan magasztalták, Cellini, Condivi, Vasari szávaival, rendszeresen másolták, metszeteket készítettek róluk, s megállapították, hogy Michelangelo az alakokat oly szép mozdulatokkal ábrázolta, hogy sem a régiek, sem más mai mester erre a magas tökélyre el nem jutott. A későbbi kutatás pedig a szép mozdulatú alakokat mozgásba lendülő szobroknak tekinti. [14]

A két karton munkálatai nem haladtak egy időben, Leonardo hamarabb kezdte meg, 1503 végén készült el az ő ún. „prima idea” rajza, mely után Raffaello oxfordi rajza készült. (Isermeyer 4. repr.) 1504 I. 8 és 1514 V. 4 között készítette a kis „Experimentiertafel”-jét, és ezután vitte át a kartonra, 1505 márciusában, majd 1505-ben a befejezett karton kompozícióról megkezdte a falfestést. [15]

Michelangelo 1505 márciusában Rómába megy Sangallóval, II. Gyula pápához. Rövid ideig 1505 április–májusban Firenzében tartózkodott, ekkor a rajzvázlatokon dolgozhatott, és a kompozíció vázlaton, mivel 1505 agusztusában állították csak fel az összeragasztott kartont. 1505 december végén és 1506 január legelején a Carrara–Róma utazás időszakában rövid ideig megint Firenzében volt, ekkor „megkezdte a kartont”. 1506. április 16-án Rómából elmenekülve Firenzébe érkezik s újból dolgozik a karton-kompozíción. Valószínűleg a



10. M. Raimondi: Kúszó, rézmetszet, B. 487



11. Michelangelo: Cascinai csatakarton, részlet

már előzőleg felvázolt kompozíciót ekkor teljesen átdolgozza, ekkor viszi rá a teljesen új motívumot, a Rómában, jelenlétében 1506. január 14-én feltárt Laokoon szobor alapján.

Leonardo ekkor már a freskón sem dolgozik, 1506 májusában Milánóba megy.



12. Michelangelo: Sixtusi-kápolna mennyezetfreskó, részlet Vatikán



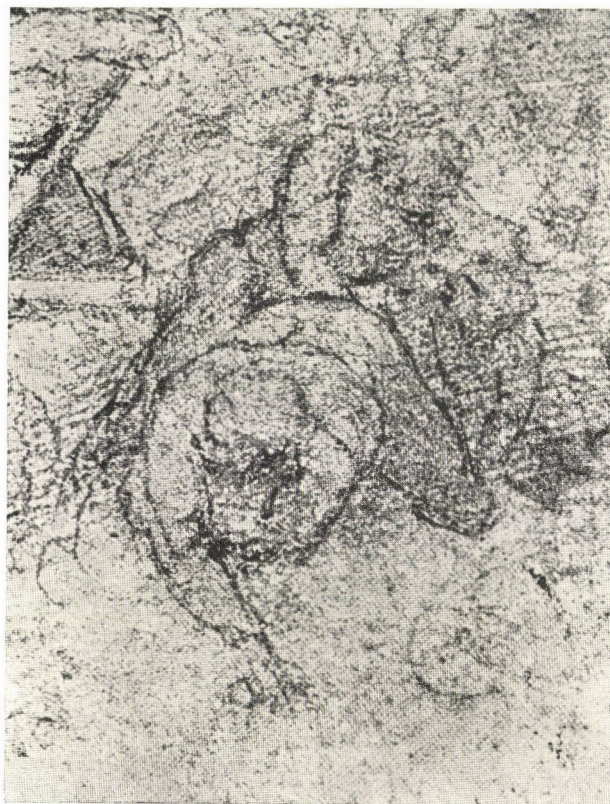
13. Michelangelo: Utolsó ítélet, részlet, Szenvedés oszlopa, Sixtusi kápolna, Vatikán



14. Michelangelo: Cascinai csatakarton, részlet, lenyúló alak

A formai elemzések, az előképek, előzmények is rávilágítanak arra, hogy valóban kellett bizonyos meg-egyezésnek, egymásra való tekintetnek lenni a két művésznél, akik ekkor nem egymás ellen, hanem együtt dolgoztak a firenzei köztársaság szabadságáért művészi munkájukkal.

Az az antik szobor, melyet Leonardo és Michelangelo több nézetben, több változatban, különböző részleteiben



16. Michelangelo: Feltámadás, részlet



15. Mantegna után: Virtus deserta rézmetszet, részlet

is alkalmazott előképként, ismert volt már mind a Mantegna-metszetekből, mind más előző quattrocento feldolgozásokból. Leonardo Verocchio műhelyében már ifjúkorában tanulmányozhatta, mivel Verocchio erről Rómában viaszmásolatot készített. [16] 1499-ben Milánót elhagyva Firenzébe érkezése előtt Leonardo járt Mantuában, ahol Mantegna freskóit és metszeteit megismerhette.

Azt a szobrot, melyet Michelangelo 1506. január 14. után dolgozott fel művén, Leonardo kompozícióján nem találjuk meg, sem azokon a rajzmásolatokon, melyeket Raffaello készített a kartonról.

Michelangelo kartonján is ugyancsak a Monte Cavallo szoborcsoportnak a részleteit alkalmazta előképként, mint Leonardo is és ugyancsak felismerhetők rajta Mantegna metszetmotívumok is.

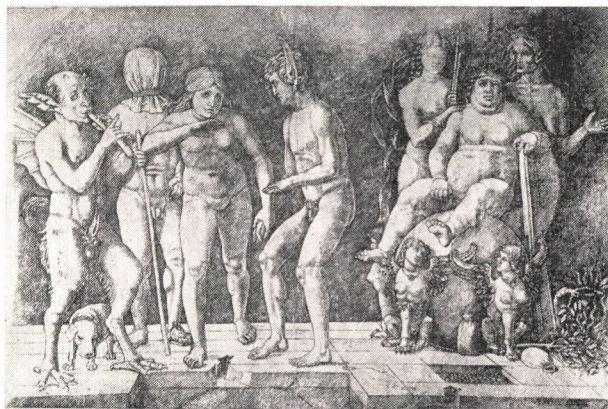
Összegezve: a formai elemzés mindkettőjük művészi módszerére, egymással szembeni művészi magatartására e műveikkel kapcsolatban, mind az előképek alkalmazásának módjára nézve, mind a munkálatok időszakának rögzítésére nézve, Michelangelónál a pontos datálásra vonatkozólag is konkrét feleletet ad.

A CASCINAI-CSATAKARTON ALAKJAINAK ELEMZÉSE

A karton-alakok formai elemzésénél, inspirációs forrásainál, előkép-meghatározásainál egy olyan Raimondi metszetalakból indulunk ki, mely bár szoros kapcsolat-



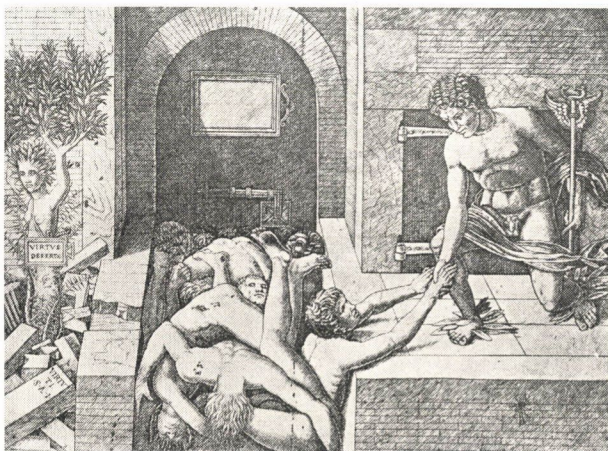
17. Michelangelo: Rajzvázlat, részlet



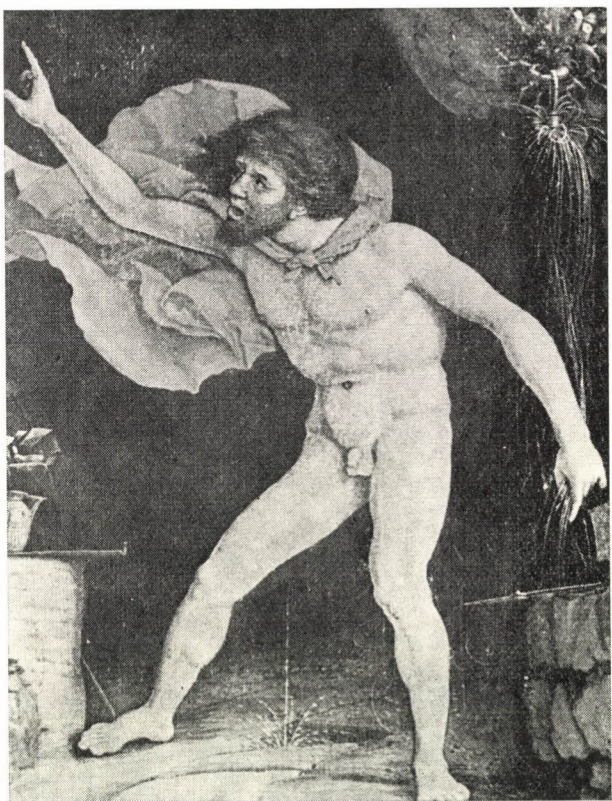
18. Mantegna után: *Virtus combusta*, rm.



20. Mantegna: *Tengeri istenek harca*, rézmetszet, részlet



19. Mantegna után: *Virtus deserta*, rm.



22. Mantegna: *Parnasszus c. festményéről Vulkán*, (ford.)
Párizs



21. Michelangelo csatakarton, — részlet, mutató alak

ban van a Michelangelo karton alakjaival, ebben a formájában nem szerepel rajta.

Marcantonio Raimondi „Mars, Vénusz és Ámor” [17] (B. 345) 1508 december 16. dátumot viselő metszetét Hirth hozta összefüggésbe Michelangelóval, s vetette fel a Cascinai kartonnal való kapcsolatát is. Kristeller [18] pedig „Mars” alakját a karton baloldalt ülő, kinyújtott karú, ún. mutató alakjáról vezeti le. A mutató alak a Holkham Hall-i grisaille másolaton, s Raimondinak a karton után készített „Kúszók” (Les grimpeurs; B. 487) c. metszetén is szerepel. Mars a cascina-csatakarton közvetlen hatása alatt keletkezett, s Marcantonio Raimondi éppen itt és elsősorban a Mars alakjában tett szert arra az erőteljes, plasztikus látásmódra, mely a Raffaellóval való hosszú és szerencsés kapcsolat következtében lágyabbá vált ugyan, de mindvégig megmaradt Raimondi művészi alapvonásaként. [19].

A Mars, Vénusz és Ámor (B. 345) c. metszet Mars alakja azonban, bár kapcsolatos a cascina-i csatával, nem szerepel ezen a lezárt, befejezett tervezeten. Mégis rendkívüli jelentősége van éppen a karton-kompozíció kialakulásának a rekonstrukciójánál, az alakok előképeinek meghatározásánál, az összefüggések, analógiák megállapításánál, s ezek alapján a karton datálásánál.

A „Mars” alaknak az alapján ismerhetjük fel azt az antik szobrot, melyet a kartonon több változatban, különböző nézetekben alkalmazott Michelangelo. A félig balra fordulva ülő, ruhátlan pihenő alak energikusan felvetett feje, arcvonásai, orra, füle, nyaka megegyezik a Laokoon szobor ún. nagyobb fiú alakjával. A törzs megformálása, a derék jellegzetes három ránca, a derék

karcsúsága, az izomzat játéka teljesen erre a szoborra vall. A felhúzott szemöldök, a görcsös homlokráncok, a kifeszített szemhéjak, a lesüllyedt alsó áll, a kissé könyvedén nyitott száj teljesen megegyező a két alaknál, s hirtelen bekövetkezett indulatot érzékeltet.

A Mars alakjával összevetve a Laokoon jobboldali, ún. nagyobb fiú alakját, tökéletes megegyezést találunk. (20) Bár antik szoborral már ezelőtt is összefüggésbe hozták — az előképet azonban tévesen állapították meg.

A „Mars, Vénusz és Ámor” (B. 345) metszet Mars alakjában a Belvederi Torzó kiegészítési kísérletét vélte megtalálni Kautzsch [21], mely szerinte Michelangelo rajz alapján a Torzó kiegészítési kísérletétől keletkezett. Megállapítása szerint a „Mars” törzse antik szobor, a vatikáni Belvederi Torzó után jött létre, a fejet és a többi kiegészítést Michelangelo adta hozzá. Kautzsch saját maga is mesterkéltnak tekintette ezt a felfogását, ha nem lenne — szerinte — egy olyan antik szobor, amely minden tekintetben megfelel ennek. A „Mars” alakjának alapos vizsgálata és antik szoborral való összevetése pedig arra az eredményre vezetett engem, hogy valóban van egy ilyen antik szobor, amely tökéletesen megegyezik a Mars alakjával, s nincs szükség kiegészítésekre sem, mert a feje, s más részletei is tökéletesen megegyeznek, s ez a Laokoon nagyobb fiú alakja.

Meglepő, hogy a Mars—Belvederi Torzó megegyezést C. Robert [22], majd Amelung [23] is elfogadta, s ezt a metszetet a Belvederi Torzó restaurálási kísérletének tekintette. Rámutatott azonban arra, hogy — szerinte — a művész csak felhasználta a szobrot, de teljesen új figurát alkotott belőle, a jobb vállat mélyebbre süllyesztette, és így tudta a jobb könyökét a felső combra támasztani, amely mozdulat a Belvederi Torzónál nem fordulhatna elő. Amelung Vatikáni katalógusában mind a Belvederi Torzóval, mind a Laokoonnal behatóan foglalkozott, összevetette a két szobrot, a torzót nemesebbnek tartotta, a Laokoonban pedig nagyobb művészi erőt látott, a metszettel is foglalkozott, mégis elkerülte a fi-



23. Salimbeni testvérek, Keresztelés, freskórészlet, Urbino



24. Michelangelo, csatakarton-részlet, ruhaujjába bújójó alak



25. Michelangelo csatakarton-részlet (E)



27. Monte Cavallo Dioszkur, részlet

gyelmét Kautzsch felfogásának téves volta. E. Löwy[24] H. Thode[25]-ra is hivatkozva, határozottan állítja, hogy azok között az antik szobrok között, melyek Marcantonio Raimondira hatással voltak, nem talál helyet a Belvederi Torzó. A. von Salis[26], Antike und Renaissance és Ladendorff[27], Antiken-studien stb. c. műveikben feltételeken fogadják el Kautzsch véleményét, a „Mars”-ot mint a Belvederi Torzó kiegészítési kísérletét Michel-



26. Monte Cavallo Dioszkur, részlet, Róma, Piazza del Quirinale



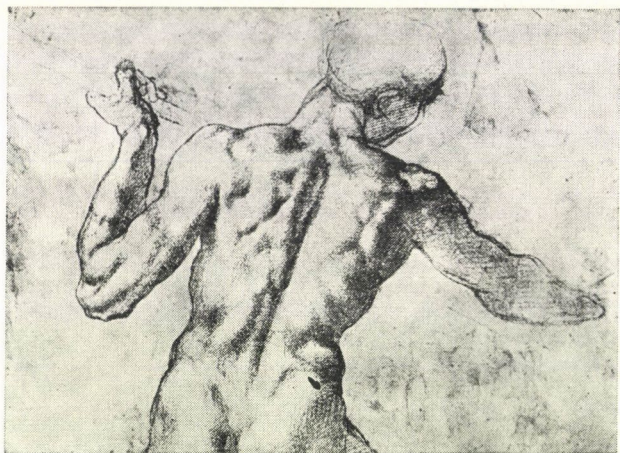
28. Michelangelo: Rajzvázlat a fürdő katonához, London, British M.



29. Michelangelo csatakarton-részlet, lándzsatartó (F)



30. Mantegna: Tengeri istenek harca, rézmetszet, Neptun



31. Michelangelo, Hátakt, rajz, Bécs, Albertina



32. Monte Cavallo Dioszkur, részlet



33. Michelangelo: Háttátrajz, Oxford

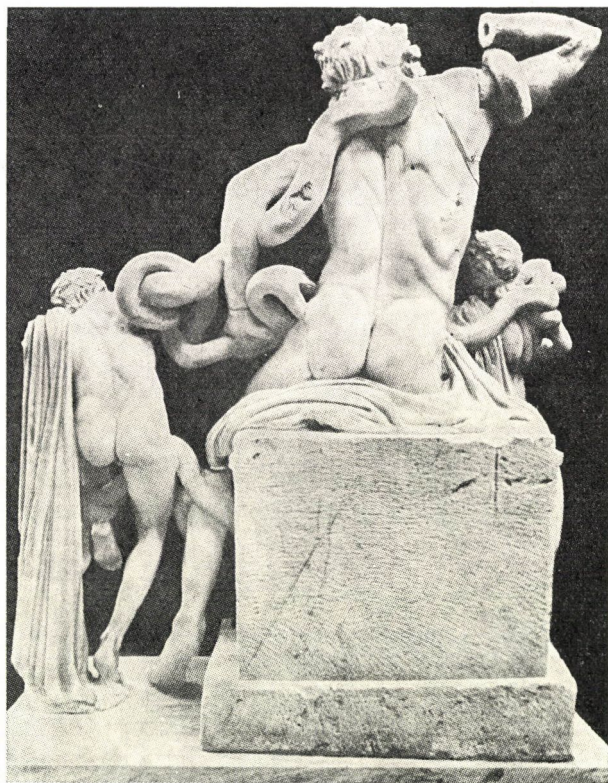
angelo rajza alapján. Ladendorff rámutat arra is, hogy Michelangelo foglalkozása a torzóval stílárisan egészen másfajta eredményre vezetett. G. Kleiner[28] Michelangelo und die Antike c. művében szintén utal Kautzsch felfogására, s bár részletesen foglalkozik Michelangelónak a Belvederi Torzóval s a Laokoonnal való kapcsolataival, ezt a téves véleményt mégis átveszi. Ladendorff a 19. táblán a Belvederi Torzó kiegészítési kísérleteknél mutatja be a Raimondi „Mars, Vénusz és Amor” metszetet, bár feltételesen fogadja el a szövegben. A. Andrén[29] is rámutatott arra, hogy a Belvederi Torzó kiegészítése kísérletként felfogott metszet-alak hipotézist már Thode meggyőzően visszautasította, mégis, még Annegriitt Schmitt[30] is a Belvederi Torzónál tárgyalja ezt a problémát, bár nem tér ki rá, csak utal a Kautzsch, Ladendorff adta irodalomra.

Annak ellenére, hogy behatóan foglalkoznak a Mars előkép meghatározási problémájával, s részben elfogadják, részben elutasítják mint Belvederi Torzó kiegészítési kísérletet, elkerülte a figyelmüket, hogy itt teljes megegyezés található a Laokoon szobor nagyobb fiú alakjával.

Hirth[31] is feltételezi, hogy Michelangelo hátrahagyott Bolognában távozása után is aktrajzokat s azokat Raimondi megismerhette és metszeteihez felhasználhatta. Látt-e Raimondi magát az eredeti kartont, erről nincs biztos tudomásunk. Valószínűnek tartják, hogy Raimondi látta azt Firenzében, de alkalma lehetett Bolognában Michelangelo rajzait, viaszmodelljeit tanulmányozni. Ez magyarázza, hogy a „Mars, Vénusz és Amor” metszet Mars alakja, jóllehet a kartonon nem



34. Michelangelo: Háttátrajz, Firenze



35. Laokoon, Vatikán



36. Mantegna: Szilénés bacchanália, rézmetszet, részlet

szerepel, annyira szoros rokonságban van az ottani alakokkal. Az előkészítő rajza közvetlenül Michelangelótól származik.

1. A sziklafalon kúszó alak = Köhler A

A Mars—Laokoon fiú egyezésének vizsgálata vezet rá, hogy az evvel egy időben készült, metszettechnikailag azonos fokon álló Raimondi egyszemélyes „Kúszó” [32] (B. 488) c. metszetének a háttal a sziklára kúszó alakon ugyancsak ennek a szobornak az alakja ismerhető fel — hátulnézetben. S ugyancsak a háromszemélyes „Kúszók” [33] (B. 487) c. metszeten.

A Laokoon-fiú háttal fordult alakját alkalmazta Michelangelo a karton baloldali kúszó alakjánál, amelyet

Marcantonio Raimondi később lemásolt kartonról. Itt valóban szemléletesen érvényesül Cellini [34] mondanása a hasonlíthatatlan szépségű mozdulatokról, mert bár a szobor s a karton-alak anatómiailag a mozdulat-motívumában jóformán teljesen megegyezik, a kis változtatás a beállításban nemesebb mozdulatú alakot eredményezett.

Abban az időben, 1506 nyarán, amikor Máté apostolban adta nagyszerű példáját az élmény átvitelének, a másik művön, melyen akkor dolgozott, sem vonhatta ki magát az öt annyira foglalkoztató hatás alól, s kartonját ennek az alapján dolgozta át részben.

Michelangelo csatakartonjával és későbbi műveivel foglalkozó művészeti írók rámutatnak a Cascinai csata kartonjának jelentőségére a Sixtusi mennyezet, s az Utolsó ítélet freskóival kapcsolatban [35]. Néhány motívumot meg is említenek mint pl. a Mennyezet Vízözön jelenetének a háttérben a cascinai csata alakjai motívumainak a megjelenését. Kimutatták a Laokoon-motívumot is, amint végigkíséri Michelangelo életútját a Máté apostoltól a Herakles rajzon keresztül a firenzei Piétáig [36]. Az azonban, hogy a Laokoon-motívum már a cascinai csata kartonjának alakjain keresztül a Sixtusi mennyezet főalakjai között megjelenik, az Ignudi-motívumokon kívül, elkerülte a kutatók figyelmét. Az Atyaisten alakja a második mezőben, ahol kétszer látható, baloldalt is, hátat fordítva, amint egy intésével a növényeket életre kelti, palástjából elővillanó lábával, melynek művészi perspektíváját Condivi [37] csodálattal kiemeli — ez az alak is ugyancsak a Laokoon nagyobb fiú alakjával azonos alulnézetből s háttal ábrázolva. Mozgásmotívuma, íves hajlása, behajlított karja, melyet a cascinai csata a „Kúszó” alakján felcserélve ábrázolt Michelangelo, itt az eredeti kéz- és lábtartással, a szoboralakkal teljesen megegyezően van ábrázolva, azonban felöltözve. Ennek a kúszó alaknak a csatakartonról egy monumentális jól felismerhető változata az Utolsó ítélet felső szélén az ún. Szenvedés oszlopába kapaszkodó lebegő alak, ugyancsak ruhátlanul, megegyezően a Laokoon szoboralakkal s a kúszó alakjával.

A Laokoon szobor pontosan ismert megtalálási dátuma közvetlen bizonyítékként ad választ arra a kutatók által sokat taglalt problémára, hogy mikor keletkezett a karton, mikor fejezte be Michelangelo, mikor dolgozott rajta utoljára.

A kartonnal kapcsolatos alapvető kérdésekre közvetett adatok elemzése alapján adott választ a kutatás: mikor keletkezett a karton, mikor kezdte, mikor fejezte be. A kartonról szóló tanulmányában Isermeyer [38]



37. Michelangelo csatakarton, részlet, Turbános fej

behatóan foglalkozik ezzel a kérdéssel írásos dokumentumok, levelek alapján. A Laokoon-motívum közvetlen bizonyíték arra, hogy Michelangelo 1506 április és november közötti firenzei tartózkodása idején vitelezte ki és fejezte be a kartont, mivel a szoborcsoporthoz 1506. január 14-én találták Rómában, Michelangelo jelenlétében, jelen volt a feltárásánál[39], tehát csak ez után az időpont után kerülhetett rá a kartonra a Laokoon-motívumok. A Laokoon-motívumok alapján az időrendi fázisait is megkülönböztethetjük a karton munkálatainak. A legkésőbbi a baloldali rész, itt teljesen új alak a kúszó, a mutató figura és a levélkoszorús öreg ekkori átdolgozás, a többi rész a legkorábbi eredetű. A motívumok inspirációs eredetére nézve az alakok összevetése, az analógiák, párhuzamok vizsgálata arra a következtetésre vezet, hogy egy-egy alaknál is több inspirációs forrásból merített Michelangelo a karton-alakok megalkotásakor.

A levélkoszorús, nadrágját húzó öreg alakjánál, melyet Raimondi B. 472. metszetén örökített meg, s mely az Agostino Veneziano ötalakos metszetén is szerepel, Hekler egy antik gemmát jelölt meg inspirációs forrásként. Ennél a nadrágját húzó öreg alakjánál Piocco és Tietze-Conrat Mantegna reminiscenciákat mutat ki. (A Michelangelo kartonjával foglalkozó szakirodalom a karton előképei, analógiái vizsgálatánál mindössze két antik előképet állapított meg jelen kutatásig, az egyik ez a Hekler által meghatározott antik gemma, a másik a Monte Cavallo Dioscur motívum, a jobb szélső alaknál.)

Mantegna 1488–90-ben Rómában a pápa kápolnájába készített Krisztus keresztelese freskóján, melyet a XVIII. században lebontottak, Vasari leírásából ismer-



39. Mantegna után *Virtus Combusta*, részlet, rm.



38. Michelangelo, rajzvázlat a csatakartonhoz, London, British Museum.

retes ez az alak, melyet azután Michelangelo csatakartonján alkalmazott.

Michelangelo híres szavai a Laokoon szoborról: „Portento dell'arte” [40] a művészet csodája — melyet feljegyeztek, azonban a kortárs írónál még nem jelenik meg ez a kifejezés — mutatják azt a rendkívüli hatást, amit a szobor rá tett. Itt a motívum-analógiák, inspirációs források esetében ismételtelen rá kell mutatnunk Goethe[41] jellemző szavaira, amikor azt taglalja, hogy egy műalkotásnál — amikor egy művész tanulmányozza azokat — mennyire fontos, hogy az, vagyis a megelőző műalkotás mire tudja őt serkenteni, mit tud abból hasznosítani a maga s a művei számára.

Az alakok motívum-előzményeinek, előképeinek vizsgálata arra a következtetésre vezetett, hogy a közvetle-



40. Michelangelo: Rajzvázlat az előrerohanó alakhoz részlet, Bécs, Albertina

nül az antik szobor után alkotott alakok mellett Mantegna metszeteinek alapján ösztönzött motívumokat is találunk a csatakartonon.

2. A lenyúló alak = Köhler B

A közvetlenül a kúszó alak mellett a legelső sorban a balról a második lenyúló alakhoz a Mantegna utáni Virtus deserta c. metszet legelső alakja mutatkozik előképként.

A Csatakarton legelső sorának balról a második alakjához a Mantegna utáni Virtus deserta[42] c. metszetről egy jellegzetes ábrázolás félreismerhetetlenül ösztönző előképként mutatkozik. A vízbehajló, könyökét meghajlító, fejét előreloógató, másik kezét a víz fölé leengedő alakkal analóg, amely a Marcantonio Raimondi-

nak a csatakarton után készített háromalakos, ún. „les grimpeurs” c. metszetén is rajta van.

Ezt az alakot már az 1492-es Kentaurcsata reliefjén is alkalmazta Michelangelo, ahol a fej még erősebb meg-
egyezést mutat. Ezek az alakok később az Utolsó íté-
let[43]-tel kapcsolatban készített két rajzán is meg-



41. Michelangelo: Rajzvázlat



42. Michelangelo csatakarton-részlet



43. Mangelna után *Virtus deserta*, részlet, rm.

jelennek újból, egy Feltámadó Krisztus rajzon[44], mutatván a motívum iránti nagyfokú érdeklődését.

A rajzokat a sajátkezü rajzok közt taglalja az irodalom, a motívumnak a Csatakartonton való feltűnését eddig nem észrevételezték, azonban egy Paolina-kápolnai Szt. Péter mártíromságával kapcsolatos rajznál rámutat Wilde[45] a fürdőzőkkel (Csatakarton) és az Utolsó ítéllettel való kapcsolatára a motívumnak. Ennél az előrehajló, kezét elengedő, előretérdező, fejét leengedő alaknál azt találjuk, hogy a Kentaurcsatától, tehát 1492-es ifjúkori főművétől kezdve a Csatakartonton át végigkíséri Michelangelo alkotótevékenységét az Utolsó íté-



44. Michelangelo csatakarton-részlet, földön ülő alak



45. Signorelli: *Mózes utolsó napjai*, részlet. Vatikán



46. Spinario, Róma, Palazzo dei Conservatori



47. Michelangelo: Feltámadás, rajz részlet

letig s a Capella Paolináig, gazdagodva, más-más motívumokat erősebben hangsúlyozva, de a szuggesztív erejű eredeti Mantegna-motívumot felismerhetően. A felnyúló kezek motívumánál is a Virtus deserta előképi gondolata merül fel: ahogy a Merkur lehajlik és megfogja a felnyúló két kezét, úgy hajlik le a B alak a grisaille-on, itt azonban nem látni a kezét, csak a víz hullámzásának a felhőmpölygése jelzi; a Raimondi háromalakos metszeten egy kezét már erősen megközelíti a lehajló B alak kinyújtott keze. Agostino Veneziano ötalakos metszetén két felnyúló kéz a sziklafalba kapaszkodik a jobboldali csoportnál közvetlenül a víz felszínén, s felfelé irányuló mozgást végez[46]. Különböző ábrázolásban, de lényegében megegyeznek a grisaille s a metszetek. A mozgáscselekvés lélektani ábrázolása itt is a mélyből kezével kimentő Hermes alakjára megy vissza a mantegneszk Virtus deserta metszetéről.



48. Michelangelo, csatakarton-részlet

3. A mutató = Köhler C

Michelangelo csatakartonjának baloldali ülő, mutató mozdulattal kinyújtott karú alakja előképeként ismerhető fel a Tengeri istenek harca[47] (B. 17) Mantegna metszet baloldali alakja, a fölemelt kezében lókoponyát tartó alak. A lókoponyát tartó alak azonos beállítású a dühtől eltorzult arcú Vulkán-alakkal Mantegna Parnasz-szus c. festményén, melyen a kinyújtott mutatóujj mozdulatában is pontos megegyezést mutat. A Holkalmi grisaille-on a jellegzetes krumpliorrú arc teljesen pontosan követi a Vulkán arcát. Az ugyancsak ezt az alakot visszaadó Raimondi háromalakos „Kúszók” metszetének kinyújtott karú, mutató alakja is a Mantegna metszetek tanulmányozását mutatja, s a Tengeri istenek vonatkozó alakja mellett a Kígyóölő metszet alak is felismerhető itt, de a Raimondi figurával összevetve megmutatkozik, hogy a Laokoon ismerete alapján átdolgozta ezt. A Raimondi metszetalak s a Mars hasonlósága ezt mutatja. A mutató-alaknak a csatakartonon a kinyújtott ujjja, a Raimondi háromalakos s a Parnaszus Vulkán alakjának kinyújtott ujjai ugyancsak megegyezők.

A karton mutató alakja megfordítva teljesen pontosan megegyezik a Vulkán alakjával. A Vulkán alakjával hozza összefüggésbe Mezzetti a Kígyóölő mantegneszk metszetet. Ezek egyidejűek kell, hogy legyenek, mind Mantegna római korszakával kapcsolatosak. A csatakarton baloldali mutatója ezt az alakot követi, sőt megegyezik a Mars támaszkodó kezével is.



49. Tiziano: A Hit diadala, részlet, fametszet

Alaposabban megvizsgálva ezeket a szembeötlően monumentálisan megfogalmazott kezeket, a Capitóliumi márvány Constantin kolosszus[48] keze mutatkozik előképként.

Ezt a márványkezet a márvány Constantin fejével együtt VIII. Ince alatt vitték a Maxentius-Constantinus bazilika romjai közül a capitóliumra, s csatolták azokhoz a nyilvánosan felállított antik szobrokhoz, melyeket IV. Sixtus adott 1471-ben a római népnek. Mantegna VIII. Ince magánkápolnáját festette; az ő és a római prefektus Giovanni della Rovere meghívására ment Rómába. Ezt az akkor talált, másfél méter nagyságú márvány kezet feltétlenül látta, lerajzolta s felhasználta. Michelangelo Mantegna-metszeten keresztül, de közvetlen emlék alapján is adta Mars alakjának ezt a márványkezet, annál is inkább, mivel a Laokoon gyerekeknek hiányzott a kezük, s ezt ki kellett egészíteni. Adalék a kiegészítésekre, hogy általában valami meglevő másik antik részlet alapján történtek a kiegészítések.

4. A ruha ujjába bebújni szándékozó = Köhler D

A karton bal felső szélén álló, ruha ujjába bebújni szándékozó alak előképét a Salimbeni[49] testvérek urbinói freskójának egyik alakja szolgáltatta. Az a freskó, amelyre motívumában visszamegy a földön ülő, nadrágot húzó alak is, mely két alakká bontva került át a Masolino „Krisztus keresztelését” ábrázoló Castiglione Olonai freskó kompozíciójára, ahol az egyik alakkal a szakállas alak arca, ing-kivágása egyezik meg, a másiknak a keresztbetett, két kézzel fekete lábbelijét megfogó beállítás. A Salimbeni freskón levő nadrágot húzó, földön ülő alak mellett álló apró figura fejének levélgirlandja megy tovább a Michelangelo csatakarton földön ülő, nadrágot húzó alakjának fején levélkoszorús ábrázolására. Ugyanerről a freskóról, a nép keresztelését ábrázoló jelenetből egy álló alak, amelyik éppen ruha-ujjába készül bebújni, szolgáltatta az előképet a Csatakarton D alakjához, s ezt megelőzőleg Michelangelónak a Kentaurcsata reliefje egyik alakjának az előképéhez is.

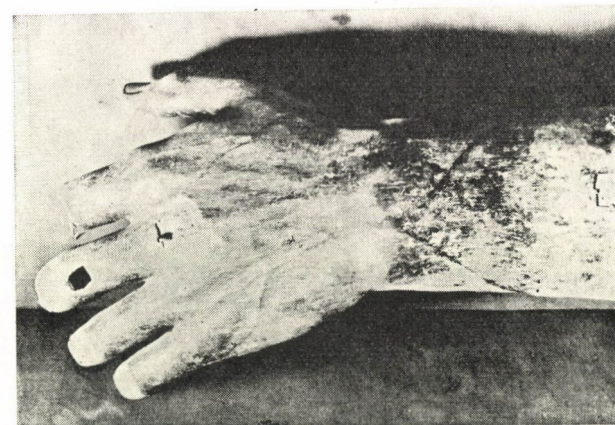
Az alak karjának feje fölött meghajlított mozdulata részben antik előképen alapul, az Apollo Lykeios típusú motívumon. Az antik mozdulat-előképet valószínűsíti a Salimbeni testvérek urbinói freskóján más alakkal kapcsolatban is az a tény, hogy a földön ülő alak keresztbetett lábú motívuma a Tövishúzó antik szobor mozdulatára emlékeztet. Erre így ugyan még nem mutattak rá, de Arduino Colasanti[50] rámutat arra, hogy a Cripta di San Lorenzo in Doliolo-ban S. András levétele a keresztéről jelenetében egy talpából tövist húzó alakot antik szobor inspirált; („e un uomo che si toglie uno spino dal piede, ripetendo, con un motivo artistico diverso, un concetto, che ha ispirata una delle più note rappresentazioni dell'antica statuaria”) s néhány másik alaknál is rámutat az antik eredetre. A ruha ujjkivágásába bebújó mozdulat, a feje tetején könyökben meghajlított kar, az ujjak fogása annyira megegyező, hogy közvetlen ismeretet kell feltételezni valamilyen formában Michelangelónál az urbinói freskóról. A michelangelói alak természetesen sokkal erőteljesebben megmintázott, de ennek a ritka mozdulatnak a teljes egybevágása kétségtelenül teszi a kapcsolatot. Hasonló mozdulatú alakot a Kentaurcsatánál is láthatunk. Az egyik központi alak úgy tartja a követ, mint a Salimbenieknél a ruhát, s egy Perseust ábrázoló metszett kő-mozdulata is teljesen megegyezik: szintén úgy tartja a gorgófőt, mint a Kentaurcsata alakja a követ. Az antik mozdulat azonban itt teljes mértékben kapcsolatos a Salimbeniek által ábrázolt mozdulat-cselekvéssel. A Salimbeniek urbinói freskója Gentile da Fabriano hatása alatt keletkezett[51]. Gentile, akinek a tudatos antik után rajzolás kezdeményezését állapítja meg Degenhart-Schmitt[52], mintalap gyűjteményétől kezdve több motívum is átmegegyezik a Mantegna-metszetekig, mint pl. a térdelő, a földön ülő, a nadrágot húzó, a levélgirland, a fején át ingét lehúzó alak, s a Lefejezésnél a Mantegna metszetre ható alak Masolinon keresztül. Leszármazási vonal: Gentile, Masolino, Mantegna metszetek, Michelangelo.



50. Michelangelo, csatakarton-részlet



51. Marcantonio Raimondi: Levélgirland öreg, rézmetszet



52. Bronzkéz, Palazzo dei Conservatori



53. Mantegna után I. F. T.: Kígyóölő, rézmetszet

Általában megállapítható, hogy az egyszer kiemelt antik alakok továbbhatnak, részben közvetlenül, részben közvetve, a mintalapokon, vagy az azokról készült más rajzokon keresztül.

5. A nadrágját a csipőjén megerősítő alak = Köhler E

A nadrágját a csipőjén megerősítő alak, e figura a Holkhami grisaille-on, a Veneziano őtalakos metszeten, egy külön egyalakos Veneziano metszeten, s néhány rajzon szerepel; a kompozícióban kétségkívül középponti jelentősége van, Wilde a csatakarton jobb szélén levő, a Monte Cavallo Dioscurból vezette le, ugyanennek a szobornak variánsa ez is fordítva.

A British Múzeum rajzán mutatta ki Wilde[54] a kapcsolatot. Ez az alak ebben az ábrázolási formában közvetlen szemlélet által megfigyelt részletéből származik. Itt is már az ábrázolások hosszú során át érelődött antik szobor-előkép egy új, sajátos, közvetlen módját találjuk meg. Ugyanennek az antik alaknak a karton más részeivel kapcsolatos előkép problémáival találkozunk még fejtegetéseink során.

6. A lándzsatartó = Köhler F

A Holkhami grisaille-on s a Veneziano metszeten a figurának a szomszéd alakokkal való kapcsolata eltérő. Az ún. lándzsatartó (Lanzenträger) alak motívumeredete elemzésénél az ebből leszármazott Raffaello–Raimondi „Gyermekgyilkosság” metszet alakjával való összevetés fontos következtetésekhez vezet. A művészeti irodalom általános megállapítása szerint a Raffaello–Raimondi „Gyermekgyilkosság” metszet inspirációs forrása Michelangelo Csatakartonja. Az alakok, a motívumok a karton emlékét őrzik, melynek alakjai egy részéről firenzei tartózkodása idején Raffaello rajzmásolatokat is készített.

A cascina karton ún. „lándzsahordó” alakjának a Raffaello–Raimondi „Gyermekgyilkosság” metszeten a középponti előrerohanó anya alakja mellett jobbra az előrelépő, hátulnézetben ábrázolt, kardot vízszintesen magasan tartó alak felel meg. Ennek az alaknak a hátaktja a Raffaellónak a Stanza della Segnatura menyegyzetén levő „Salamon ítélete” hóhérának Dioscur-motívum hátaktjával analóg, melynek az antik Monte Cavallo Dioscur szoborról való eredetére már rámutattak[55]. Azonban itt sem közvetlenül az antik szobor után készítette ezt az alakot.

Feje teljesen megegyezik a csatakarton jobb szélső alakjának fejével, a hát formálása, a behajlított kar, a leengedett kezének tartása a Mantegna „Tengeri istenek harca” B. 17. metszetének Neptun szobrával analóg. Ez a metszet-alak ugyancsak az antik Monte Cavallo Dioscur szoborról veszi eredetét, s ez a megformálás, ábrázolás még tovább mind a michelangelói hátaakthoz, mind a raffaelloi Salamon Ítélete hátaakthoz és a Gyermekgyilkosság metszet és rajz hátaaktjaihoz.

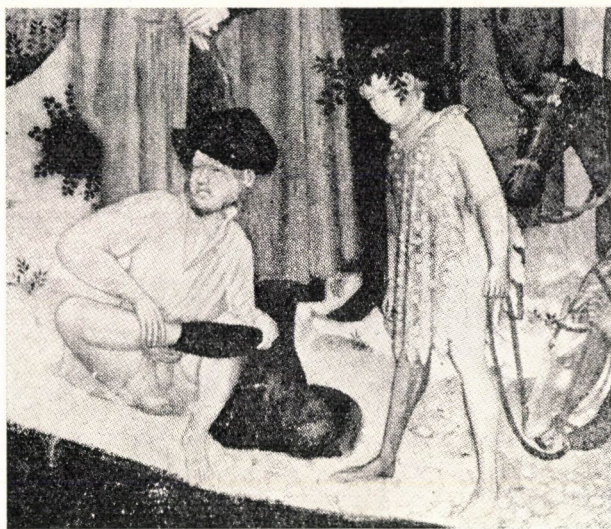
Magánál a csatakartonon szóban forgó alaknál azonban nem találjuk olyan tisztán kikristályosodva a Monte Cavallo antik szoborról és a Mantegna metszetről való előképet, mint a raffaelloi és a leonardói alakoknál. Az emberi test ábrázolásában a nagy változás éppen a Laokoonnal, Michelangelo csatakartonján keresztül jelenik meg, de a Raffaello–Raimondi „Gyermekgyilkosság”, mely a csatakarton motívumait, kompozícióját vette át, ezt a legmegragadóbb és legújabb motívumot, a baloldali kúszó alakját nem tartalmazza.

Michelangelo azonban a Laokoon-motívummal kapcsolatosan a többi alakját is részben átdolgozta a kartonon. A csatakartonnak ez az alakja nem szerepel Raimondi és Veneziano metszetein, teljesen megegyező Michelangelo rajz sem maradt fenn erről az alakról. Az ehhez készült tanulmányrajzok pedig teljesen különböznek egymástól. A Holkham Hall-i grisaille azt mutatja, hogy az alap gondolata ennek az alaknak ugyanúgy, ahogy a leonardói és raffaelloi vonatkozó alakokénak is, ugyancsak a Mantegnai motívum és az antik Dioscur. Mozgás-motívumában nemcsak a Mantegna Neptun-metszet-alak, de egy másik Mantegna kompozíció is előképként szolgált a lándzsatartó és a kardot ugyanúgy vízszintesen tartó raffaelloi alakhoz, ez pedig a paduai Eremitani kápolnának Szent Jakab kivégzésre induló freskóján az egyik katona alakja, és az azzal kapcsolatos Mantegna rajz.

Ez a mozgásmotívum és a hátaakt ábrázolás tehát a csatakartonon is félreismerhetetlenül Mantegna hatását mutatja, de az alak megformálásába itt már más jellegzetesség is belejátszik.

A hátaakt eredeténél felmerül megint csak a Pisanello és Gentile antik utáni rajzainak a problémája, hogy az egyszer kiemelt motívum tovább hat; nagy jelentőségűnek tűnnek ezek a rajzok a további fejlődésre. Itt is úgy alkalmazták az antik motívumokat, hogy nem az előkép teljes kompozícióját másolták, hanem csak egyes részfigurákat, melyeket az új kompozíció tagjaivá alakítottak. Az antik előképből kiemelt és feldolgozott motívum hosszan tovább hat, a quattrocento évszázados tradícióján keresztül, s nemcsak közvetlen az antik szobor hatása révén.

Ennél a hátaakt-ábrázolásnál is talán Pisanello rajzot lehet elsőként megjelölni a Monte Cavallo Dioscurokról.



54. Salimbeni testvérek freskósorozat-részlet, Urbino

Egy Adonis-szarkofágot másolt Pisanello rajzon, az antik szarkofágon felöltözött, háttal álló alak helyébe egy ruhátlan, háttal álló alak került[55]. Ugyanerről a szarkofágról készült későbbi rajzán Amico Aspertini Wolfegg-i vázlatkönyvében a következő feljegyzés van: „andare in monte chavallo in chasa da maestro scarpellino”[57]. A szarkofág a Monte Cavallo közelében lehetett korábban is s így talán nem minden alap nélküli



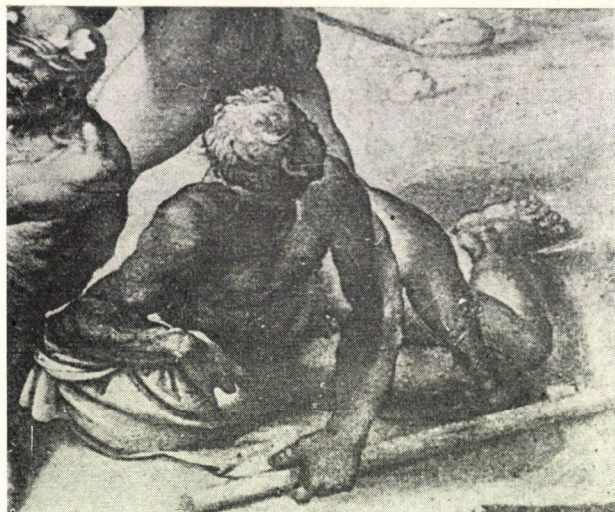
56. Masolino: Krisztus keresztelése, részlet, Castiglione Olona



55. Spinario, (Tövishúzó) Róma P. dei Conservatori



57. Pinturicchio-Perugino: Keresztelés, részlet, Vatikán



58. Csatakarton-részlet, földön fekvő alak

arra gondolni, hogy a Pisanello rajznál a Monte Cavallo Dioscur szobor adta az ösztönzést a motívumhoz, a motívumváltoztatáshoz a közelben levő szarkofág-relief jelenetek rajzmásolatánál, hogy a felöltözött alak helyébe ruhátlant tegyen.



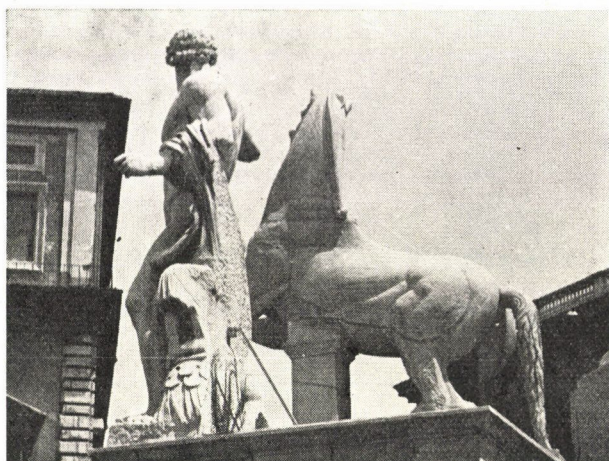
59. Domenico Beccafumi: Két alak, rézmetszet



60. Mantegna: San Zeno oltár predella-részlet: Feltámadás, Tours

Ezt a feltételezést megerősíteni látszik, hogy Pisanello a Monte Cavallo Dioscurról készített jellegzetes rajza, melyet előlnézetből ábrázolt, indította meg ennek a formai ábrázolásnak hosszú sorát. Az ösztönzést az emberi akt, hátakt ábrázolásokhoz a Rómában dolgozó művészeknek elsősorban ez a szobor nyújtotta. Ennél a karton-alaknál is a részletes elemzésekor és a rajzaival való egybevetéskor azt találjuk, hogy itt a Monte Cavallo motívumot és a Mantegnai motívum bejátszását lezárta, és a Laokoon-motívummal átdolgozta mind mozgásábrázolásban, mind aktábrázolásban a lándzsatartó alakját is Michelangelo.

Néhány hátakt-rajznál, melyeket a csatakarton ez alakjához készített vázlatnak tekintenek, de ilyen formájukban a kartonon nem szerepelnek, az összevetések alapján arra a következtetésre jutottunk, hogy motívum-eredetükben ezek is a Laokoon-szoborral kapcsolatosak. Ezek közé tartozik az oxfordi és a firenzei hátakt[58]. Az oxfordi hátakt-rajz motívum-analógiáját a Laokoon-apa hátmotívumában lehet megtalálni: ha összevetjük, a balláb kinyújtásáig pontos megegyezést látni, s a hát vonalzatának ábrázolásában is. A hátakt-rajz motívumok szoros kapcsolatban vannak a Csatakarton ruhátlan, hátnézetben ábrázolt lándzsatartó alakjával, de a kartonalaknak teljesen megfelelőt nem látni köztük. Ezek a rajzok azt mutatják, hogy ezt az alakot is először Mantegna-motívum alapján ábrázolta, majd készített hozzá más jellegű tanulmányokat, mint pl. a Firenzei Casa Buonarroti hátaktja[59], és az Albertinában levő lándzsatartó-rajz[60] és a fent említett Laokoon-jellegű hátaktokat. Azonban ennek az alaknak a végső megfor-



61. Monte Cavallo Dioszkur



62. Csatakarton-részlet



64. Agostino Veneziano v. M. Raimondi: Stregozzo, rézmetszet részlet (B. 426)



63. Michelangelo: Sixtusi kápolna mennyezetfreskó, Víz-özön, részlet, Vatikán



65. Michelangelo, Rajzvázlat, Haarlem, Teylers Museum



66. Csatakarton-részlet



67. Michelangelo: Rajz-részlet, Bécs, Albertina

málásában nem mutatkozik meg világosan az átdolgozás, ellentétben a kúszó alakjával.

A kúszónál világos, tiszta a Laokoon-ból vett motívum, és eredetileg feltehetően ehhez is Mantegna metszet-alak adott ösztönzést mozgás-cselekvésében, a Bacchánália a dézsával c. metszetnek a dézsa oldalán kapaszkodó gyermek alakja [61].

Összegezve a lándzsahordó-alak motívumának szerteágazó problémáit, arra a következtetésre jutunk, hogy a Monte Cavallo Dioscurok hátnézete alapján első nagyszabású formájában Masolinónál tűnik fel a hátaakt-ábrázolás. Azonban már itt is felmerül a Gentile-Pisanello antik-utáni rajzainak, mintalapjainak problémája, az, hogy az egyszer kiemelt motívum továbbhat, Mantegna metszetének Neptun alakja a Monte Cavallo Dioscur-szobor közvetlen tanulmányozása alapján létrehozott új nézetű motívumot továbbviszi a csatakarton lándzsahordó alakjához, és a későbbiekben taglalandó Raffaello, Raimondi és Leonardo motívumokhoz. Michelangelo ez alakjának pedig a rajzaival való összevetése alapján szarkofágrelief-ábrázolás és a Laokoon-hátaakt is belejárszik a megformálásába.

7. Turbánt csavaró alak = Köhler G

Michelangelo kartonjának közepén, felülről a második sorban a fején turbánt csavaró alak arcához és könyökben meghajlított karjához is a Bacchanália a szilénnel



68. Michelangelo: Rajzvázlat, Louvre



69. Csatakarton-részlet

c. Mantegna-metszet egyik alakját alkalmazta előképként, amelyet azután teljes alakjában jelenített meg a Sixtus-kápolna mennyezetének Vízözön jelenetében, a nyakában egy másikat vívó alakban.⁶²

8. Az ültében hátraforduló alak = Köhler H

Az ültében hátraforduló alak a karton alsó sorának közepén nem kapcsolható közvetlenül antik előképhez; jellegzetes mozdulatában az ismert antik szobrokból le-szűrt formálás eredménye látható.



70. Marco Dente: Laokoon, rézmetszet



71. Mantegna, Szilénés Bacchanália, részlet, rm.



73. Michelangelo, csatakarton-részlet

9. Előrerohanó alak = Köhler I

A cascina csata kartonjának a jóformán középponti figuraként előrerohanó alakjában — amely alak a kartonon csak derékig látszik — a hozzá készült, Albertinában[63] levő rajzán Michelangelónak azonban jól látható a jellegzetes lábtartás — Mantegna utáni „Virtus combusta”[64] c. metszetének közepén a szembenézetben előrerohanó, előrehajló alak motívuma ismerhető fel.

Ugyanezt a motívumot alkalmazza Raffaello-Raimondi „Gyermekgyilkosság” (B. 18.) c. metszete középső

alakjában, az előredőlő, karján gyermekével előreszaladó anyában. O. Fischel[65] a raffaellói Gyermekgyilkosság metszet alakjait közvetlen kapcsolatba hozza Michelangelo csatakartonjának figuráival. A raffaellói alak még jobban megtartotta a mantegneszk megoldás jellegzetességét. Mind a Michelangelo karton, mind a raffaellói metszet



72. Monte Cavallo-i Dioszkur



74. Masolino: Császárné lefejezése, Róma, San Clemente, részlet

alakjaival kapcsolatban ez az összefüggés mind ez ideig elkerülte a kutatók figyelmét, annak ellenére, hogy Oberhuber[66] egyenesen a csatakarton antitézisét látja a raffaellói Gyermekgyilkosság metszetben.

Míg Michelagelonál az alak erőteljesebb átalakítását látjuk, addig a raffaellói figura többet árul el a motívum eredetéről. Ugyanakkor azonban a michelangelói előkép is jól felismerhető, különösen az alak arc kifejezésében. Itt alak arc kifejezésében, nyitott hajában, szemöldökében, hajában a Monte Cavallo egyik folyamistén adta az inspirációs forrást.

10. Földön ülő alak = Köhler K

A csatakarton alsó sorának közepén levő, földön ülő, jobb kezére támaszkodó alakja — arca felső része elvágva a föléje hajló másik alakkal — a test ülő mozdulatában, fejtartásában a Mantegna utáni Virtus deserta[67] c. metszet egyik alakjáról való eredetet mutatja. A vonal íves meghajlása, arányai teljesen megegyeznek, ugyanott van elvágva a felső lábszár is mindkét alaknál. A felfelé tartott, alulnézetből ábrázolt nyak és fejtartás, és az arc kifejezése is a két alakon pontosan megegyezik.

A Mantegna alaknak és a Michelangelo alaknak közös előképe is volt ebben az esetben is, mégpedig kettős forrásból: egy Signorelli alak és amellett még antik szobor is. A Sixtus-kápolna oldalfalának egyik kompozícióján Signorellinek, Mózes utolsó napjait ábrázolón, található az a ruhátlan ifjú alak, az oldalfalak kevés ruhátlan alakjainak egyike, egy ifjú erőteljes, monumentális ábrázolása, mely közös előképe volt a Mantegna metszetnek és a Michelangelo alaknak. Ennek a Signorelli-ifjúnak az alakja alsó részénél, az ülésénél, s a fatörzsnél, amin ül, a kapitóliumi bronz Tövishúzó tekintet előképnek[68]. Ezt mutatja a törzs erős hajlása, a magasra emelt lábtartás, az ülés. Abban a pózban jelenítette meg itt Signorelli ezt az ifjú alakot, mely abban a korban a



76. Mantegna: Szilénés Bacchandília, részlet, rm.



75. Csatakarton, pajzsos alak



77. Monte Cavallo Dioszkur



78. Michelangelo: Vízözön, Sixtusi-kápolna, Vatikán

zarándokok s a Róma-vándorok előtt annyira ismeretes és népszerű volt.

Ennek az alaknak kézmozdulata közvetlen emléképként jelenik meg a Csatakartonon, de a különleges elvágás, s a szenvedélyes arckifejezés a Mantegna-metszettel kapcsolatos. Így a Signorelli-alak felbontása révén ennél az alaknál is és Mantegnán keresztül is részben monumentális antik szobor volt az előkép. Signorelli is azon kevés művész közé tartozik, akiknél Vasari is rámutat Michelangelónak az alakjai iránti érdeklődésére. Egy későbbi Krisztus feltámadását ábrázoló rajzán is megjelenik ez az alak, Michelangelo sajátkezű rajzai egyikére továbbvitte a motívumot [69].

11. Az előrehajló = Köhler I

Az előrehajló alak közvetlenül a fölemelkedni szándékozó fölött a Mantegna utáni Virtus deserta metszet alsó alakjáról veszi eredetét, ugyanarról az alakról, melyet a karton balról a második, Köhler B alakjához jelöltünk meg előképként. Itt is a mélybe hajlik, a vízben fölfelé nyúló két kéz felé. A jobb kar hegyes szögben hátrahúzó mozgólata teljesen analóg a mantegneszk metszet alakjának jobb karjával. A két alak, a K és I, egymással való kapcsolatuk is teljesen megfelel Virtus deserta két alakja összekapcsolódásának — de az alsó alak ellentétes irányú.

A jellegzetes mozdulatú alak Tiziano A Hit diadala c. fametszetsorozatának keresztet vivő alakjában tűnik fel később [70].

12. Nadrágját húzó = Köhler M

Michelangelo cascina csatakartonjának egyik alakja, — amely Marcantonio Raimondi „Nadrágját húzó levélkoszorús öreg” (B. 472) c. metszetén is szerepel [71] — cselekvés-motívumában Mantegna-figurához kapcsolódik. Mantegna 1488–90-ben Rómában a pápa kápolnájában készített, oltárképként szolgáló „Krisztus keresztelese” freskóján, melyet a XVIII. században lebontottak — Vasari [72] leírásából ismeretes ez az alak, melyet azután Michelangelo csatakartonján alkalmazott. A római Mantegna freskó mellett — melynek csodálói között E. Tietze-Conrat [73] és Fiocco feltételezése szerint a fiatal Michelangelo is megtalálható volt — a Csatakarton alakjait tanulmányozva kitűnik, hogy a Mantegna metszetek is nagymértékben felkeltették a cascina csatán dolgozó mester érdeklődését. A Csatakarton földön ülő, nadrágot húzó, erőteljes kifejezésű alakjának a Masolino Castiglione d'Olona Krisztus keresztelese freskóján a fürdő-fázó csoport egyike is előzményének tekinthető. Ez a földön ülő, nedves lábára nagy erőfeszítéssel a nadrágot húzó alak már Schmarsownak [74] is eszébe juttatta Michelangelo Csatakartonját. Mantegna római „Krisztus keresztelese” mellett Rubensnél, majd Poussinnél tűnik fel ez a motívum Krisztus keresztelese kompozíciókon.

Held [75] utal arra, hogy a Rubens-képpel foglalkozó irodalomban általánosan számon tartják a Michelangelo hatást, különösen a jobboldali, nadrágját húzó, földön

ülő öreg alakjában. Ennek az alaknak alaposabb vizsgálata arra az eredményre vezet, hogy részben közvetlenül Mantegna római freskójáról kellett, hogy átkerüljön Rubenshez. Összevetve ezt az alakot egy Mantegna után készült rajzzal, annak az arckifejezése, mozdulata közelebb van a rubensi alakhoz, s éppen nem véletlen, hogy a nagy flamand mester a fürdő katonák motívumát szintén Keresztelés jelenetben használta fel. Rubensnek a Mantegna római freskójával való kapcsolatára eddig még nem történt utalás a szakirodalomban. A nadrágot húzó, földön ülő alak motívuma, mely a bizánci ábrázolásokon a Jordán folyó alakjának antik folyamistenek utáni ábrázolásából származik, — Mantegnánál nyerte el végleges alakját, melyet legszebb formájában a Michelangelo Csatakartonján és az azután készített Raimondi metszetről ismerünk.

Ennek az alaknak lábizomrajzolata a Mantegna által a Monte Cavallo Dioscur szobor után kialakított izomrajznak az ábrázolásával megegyező. A csatakartonon, a Raimondi és az Agostino. Veneziano metszeten, Mantegna „Bacchus” metszet alakon, s a „Kígyót öld” metszeten figyelhetjük meg.

Két antik monumentális szobor előképe is megjelenik ennél az alaknál, a Michelangelo alaknál azonban csak a Monte Cavallo Dioscur ismerhető fel a Mantegnai izomrajzolaton keresztül. A másik antik szobor, a Tövis-húzó pedig szintén csak a leszámazási vonal követésén keresztül világosodott meg a K alaknál a Csatakartonon, ahol a Mantegna metszet alakot is az előzményei magyarázzák meg.

Köhler [76] rámutat: Rubens 1604-ben Mantuában a jezsuiták templomának festett „Krisztus keresztelese” c. művén — mely Antwerpenbe került —, a jelenet résztvevői közt olyan motívumokat alkalmazott, melyek arra utalnak, hogy Rubensnek Michelangelo eredeti csatakartonja részletét látnia kellett; ez a kapcsolat négy összetartozó figurában ismerhető fel. Held utal arra, hogy a Rubens-képpel foglalkozó irodalomban mindenki megemlíti Michelangelo hatását, különösen jobboldalt, a nadrágját húzó öreg alakjánál. Ez a motívum Rubenshez Michelangelón keresztül Mantegna római „Krisztus keresztelese” freskójáról került át, s éppen nem véletlen, hogy a fürdő katonák motívumát a nagy flamand mester a Keresztelés jelenetében felhasználta.

Held arra is rámutat, hogy Rubens igen kevés érdeklődést tanúsított a quattrocento festői iránt, kivéve éppen Mantegnát, bizonyára annak mantuai kapcsolatai következtében. Rubens első római tartózkodása után, miután Mantuát már meglakta, oda később visszatérve festette 1604-ben ezt a képét. Közel negyven évvel később, Rómában festette Poussin az ő Keresztelés c. képét a Hét szentség második sorozatának tagjaként, amelyen ugyanez a jellegzetes motívum tűnik fel a michelangelói kartonhoz s a metszetekhez viszonyítva fordított nézetben. Mivel Poussin a Csatakarton jellegzetes elemét Keresztelés c. művén nagyszámú alakjai egyikének jellemzésére igénybe vette, mutatja, hogy ez nemcsak a michelangelói műből, s az arról készült metszetekről volt ismeretes számára, de a Mantegna-freskóról is, hiszen ezúttal a motívumot ugyancsak a „Keresztelés” megjelenítésekor szerepeltette. Kétségtelen a Mantegna-freskó jelentősége ennek a kompozíciós formának az alkalmazása során Michelangelónál, Poussinnél, Rubensnél egyaránt.

A leírások, motívumanalógiák, Mantegna metszet-alakok és a későbbi Rubens és Poussin kompozíció alakjainak az összevetése arra enged következtetni, hogy Mantegna más témájú metszeteinek alakjai is fenntartották Mantegna római freskójának kompozícióját és alakjait. Mantegna más metszeteivel kapcsolatosan is felmerült elvesztett freskóival való összefüggés problémája.

13. Földön fekvő = Köhler N

A csatakarton jobb szélén, a földön fekvő alak, mely a két későbbi feltámadás rajzon is visszatér [77], majd utóbb a Paolina-kápolna Saul alakjában is, mantegneszk-motívum inspirációs forrása alapján jött létre.

Valószínűleg antik ösztönzői is voltak, az Endymion szarkofág motívumok. Ez is azok közé az antik reminiscenciák közé tartozik, melyeket Michelangelo a quattrocento által feldolgozott formában vett át, s melyek a későbbi fejlődésre az ő műve nyomán hatottak tovább. Mantegna veronai San Zeno oltár predellájának Feltámadás részletén levő egyik fekvő katona motívumából került át a csatakartonra [78]. Michelangelo később is alkalmazta a fekvő katona alakját, Krisztus feltámadása rajzokon, tematikailag, ikonográfiailag kapcsolódva a mantegnai feltámadás motívumhoz.

14. Lándzsával balra támadó alak = Köhler O

Ez az alak a baljára csavart köpennyel, jobbján lándzsával balra fordulva, támadva rohanó mozgással a közé a két alak közé tartozik, melyekről antik szoborelőzményt állapított meg Wilde [79], kapcsolatba hozta a Monte Cavallo Dioscur szoborcsoport egyik alakjával. Agostino Veneziano a Stregozzo [80] című metszetében tartotta fenn a csatakartonnak ezt az alakját, ott azonban a baljára csavart köpeny helyett egy gyermeket tart a karján. A Sixtus-kápolna mennyezetének Vízözön-jelenetében a csónakban álló két alak is e motívum továbbvitele.

15. A felcsatoló = Köhler P

Ezt az alakot, a páncélt felcsatoló alakját közvetlen összefüggésben kell vizsgálnunk az előrerohanó alakjával (I) és az ahhoz készült Albertina-rajzzal, ahol a



79. Folyamisten, Róma, Capitólium

két figura egész alakban látható. Mantegna utáni Virtus Combusta metszetnek a vakon előrelépő alakjától jobbra, az alaknak teljes megfordításából mégis egészen más alak jött létre, mind formailag, mind kifejezésben, mind erőteljességben. A tipikus példája annak, amikor valami meglevő után indul az alkotó, s valami teljesen mást hoz létre, annak ellenére, hogy a kontúrrajzok egybeesése világosan mutatja a teljes átvételt.

Ez az előrerohanó alak a Csatakarton középpontjában, amely alak a kartonon csak derékig látszik, az ehhez készült Albertinában levő rajzon azonban teljes alakban, jellegzetes lábtartásával, Rubens Krisztus keresztelése antverpeni kompozícióján tűnik fel. Rubens képén a jobboldali csoport középső alakja egy alakká formálja a michelangelói kartonalak fejét és a rajz alakját (az Albertinában levő rajzon a fej nincs ábrázolva). A rubensi alak megmutatja a michelangelói figurák jellegzetességeit és pontosan érzékelteti a mantegneszk Virtus Combusta metszet szembenézetben ábrázolt előrerohanó alakját. Ugyanerről a metszetről, s felismerhetően Michelangelo rajzáról is szolgált előképpül a rubensi kompozíción az alak melletti két oldalt álló alak is, mely alakok a kartonon a P alakjában jelennek meg.

16. alak = Köhler Q

A csatakarton jobboldali, felső sorban levő legszélső alakjának profilban ábrázolt feje a szilénés Mantegna metszetről vonásról vonásra való átvétel. A szőlőlevelekkel díszített fejet mutatja fordított nézetben [81]. Ez alakhoz készültnek tekinti. Hart a Louvre egyik Michelangelo rajzát, mely 1505 utáni. A jobb kar szerintem a Laokoon "nagyobb fiú" jobb karjának a mozdulatával emelkedik fölfelé, míg a másik kar a "kisebbik fiú" balkarjának felel meg. A lábtartás a csatakartonon nem látható, a hozzá készült rajzon azonban világosan a kisebbik fiú lábtartását követi. A karton jobb szélét lezáró egyik alakot tehát összevont Laokoon-motívum inspirálta.

17, 18. = Köhler R, S

A Cascinai csata kartonjának felső sorában még három fej mutatja Mantegna Bacchanália a szilénnel B. 20 c. metszetről való átvételét. A pajzsos alak mellett a balra kürtöt fújó feje, felfújt arca, könyökben meghajlított karja (R) és mellette a profilban levő ifjú feje (S) jól felismerhetően idézi Mantegna szilénés metszetének jobb szélén levő fúvós arcát és a mellette levő profil fejet. Mantegna „Tengeri istenek harca” B. 17. c. metszeten a bal szélén levő kürtöt fújó ifjú feje ugyanezt az arctípust mutatja háromnegyedprofilban [82].

19. Pajzsos = Köhler T

Michelangelo csatakartonján a pajzsos alak feje a Mantegna Bacchanália a szilénnel metszet egyik fej vonásról vonásra átvétele [83]: alakja, térbe fellendülő kartartása, kezének megformálása pedig a „Kigyóölő” metszet alakhoz nagyon hasonló. A Kigyóölő metszet bal kezének és a Michelangelo pajzsos (T) alak jobbának a kézfejét egymás mellé téve felbukkan egy áttétel, egy közvetítés problémája a közvetlen antik szobor előkép mellett. A Kigyóölő metszet alak végső fokon a Monte Cavallo Dioscur szoborból származik, alakja, térbe kilendülő karmozdulata, lábának izomrajzolata alapján.

A Kigyóölő kezét és a Michelangelo pajzsos alak kezét egymás mellé téve Masolinonak a San Clementében levő kerékcsoda-jelenetnél a kereket forgató alak két keze, ujjainak behajlítása teljesen megegyezik a két későbbi alakkal. A masolinói alak lábtartása pedig a szobrot jól felismerhető formában, jellegzetesen ábrázolt Pisanello rajzon levő lábtartással egyezik meg.

Fel kell vetnünk, hogy a masolinói alakon is a Monte Cavallo Dioscur előkép hatását kell látni. S ugyancsak San Clementében, a lefejezési jelenetben szereplő kardos alaknál is.

A masolinói alakok összevetése a Mantegna Kígyóölővel és a Michelangelo Pajzsos alakkal, úgy tűnik, hogy a masolinói alak mindkét ábrázoláshoz előképkül szolgált. A San Clemente freskóival kapcsolatban Masolino és Róma c. művében Vayer rámutat, hogy Michelangelo tanulmányozta Masaccio és Masolino római freskóit a S. Maria Maggioreban és a San Clementében [84].

Mantegnánál az eddigi irodalomban eddig nem mutatnak rá, de az alakokkal való összevetés alapján fel kell tételeznünk, hogy ismerte és előképkül felhasználta Masolino alakjait.

Mantegna római tartózkodása idején a Gentile-Pisanello-i, akkor még meglevő római freskók mellett Masolinonak a San Clementében levő freskóit is kellett, hogy tanulmányozza. Mivel freskókat festett a pápa kápolnája, természetes, hogy érdeklődéssel fordult az őt megelőző mesterek freskoművészetéhez. A kéz for-

málására vonatkozólag pedig rá kell mutatni, hogy ez a jellegzetesen begömbölyített ujjú kéztartás, ahol a kisujj és a mutatóujj kissé feljebb áll, pontosan megfelel a Monte Cavallo Dioscur ujjtartásának, s amit világosan látni Masolinonak a San Clementében az ülő „Egyházdoktorok és evangelisták” egyikének kéztartásán.

A kezek formálásának kialakításában a Monte Cavallo szoborén kívül a kapitóliumi márvány-koloszus kéz és a bronz-koloszus kéz jelentős szerepet játszik: az összevetések alapján erre a következtetésre kell jutnunk.

Cascina csata leszármazottjai a Sixtus-kápolna mennyezetének első festményei, ugyanazt a márványszoborszerű hősideált képviselik, ahogy Ch. Tolnay írja. Az alakok monumentalitásában az antikizáló jelleg az antik szobrok által inspirált megformáltságukban nyilvánul meg, amit, ahogy rámutattunk, már a Csatakartonon is a Monte Cavallai Dioskurok mellett, a Polyamisteknek, a Belvederi Torzó a Spinário és a Laokoon csoport nyújtottak Michelangelo számára. [85]

JEGYZETEK

1 Michelangelo kartonját a művészvilág nagy ünnepléssel tanulmányozta és másolta, szemlélete egész Firenzét lázba hozta Vasari szerint. A művészek seregestül járultak a karton elé, amely Condivi szerint „meg fogja világítani mindazok útját, akik a jövőben esethez nyúlhatnak”... „del quael artificiosissimo cartone ebbero luce tutti qual'che di poi misero mano el penello”. *Condivi*, Michelangelo élete. Budapest. 1926. 50. o.; — *A. Condivi*: Vita di Michelangelo. Firenze. 1938. 72. o. Először: Róma 1553. Condivinek ezek a szavai nem tekinthetők elfogult túlzásnak. Michelangelo ebben az alkotásában valóban mintegy tanítókölteményben foglalta össze az emberi test fölületes ismeretére főlépített egész művészi hitvallását; — Benvenuto Cellini mester élete. Amiképpen ő maga megírta Firenzében. Ford. Füsi József. Budapest 1957. II. fejezet 37. o.: „Ez a rajz volt az első szép műve Michelangelonak, amellyel csodálatos képességeit elárulta, csinálta pedig pályázati megbízásra, s vele egyidejűleg Leonardo da Vinci is készített egy művet ugyanerre. Rendeltetésük az lett volna, hogy a Városháza palotájának tanácstermét díszítsék. Azt ábrázolták, hogy foglalták el a firenzeiek Pisát; a csodálatos Leonardo da Vinci műve tárgyául lovas csata jelenetet választott, amelyen zászlókért folyik a harc. Ezt oly isteni művészettel ábrázolta, aminő egyáltalán csak elképzelhető. Michelangelo Buonarroti művében egy csomó katonát rajzolt meg akik az Arnóban fürödnek, abban a pillanatban szálal meg a hívó, kiáltás és ők meztelenül fegyvereikért szaladnak. Mindezt oly szép mozdulatokkal ábrázolta, hogy sem a régiek, sem más mai mester erre a magas tökélyre el nem jutott. Amint említettem, a nagy Leonardo műve igen szép és csodálatos volt.

Ez a két mű, az egyik a Medicek palotájában, a másik meg a pápa termébe került. S amíg megvoltak, a világ tanuló-iskolája volt mindig. S noha az isteni Michelangelo aztán megalkotta Gyula pápa nagy kápolnáját is, e kezdeti művészetének meg a felég sem ért fel: tehetsége soha nem termelt többet, mint amilyen erő ez az első tanulmányai elárultak”; — *Vasari-Brelich* 1943. Michelangelo. 293. o.: „Amikor Leonardo da Vinci, a lángeszű festőművész, a nagy tanácsstermet festette (mint ezt az életrajzában elmondottuk), Piero Soderini, az akkori gonfaloniere, aki nagy művészi tehetséget látott Michelangelóban, rábízta a terem egy másik részének kifestését. Ez volt az oka, hogy Leonardóval versengve, nekifogott a másik falnak és műve tárgyául a pisai háborút választotta. Ehhez a munkájához egy szobát kapott a kelmefestő cég kórházában, a San Onofrióban; itt fogott bele egy nagy kartonba, de nem engedte, hogy mások lássák munkáját. A kartont meztelen alakokkal töltötte meg, akik a nagy meleg miatt épp az Arno vízében fürödtek, amikor hirtelen riadót fújtak a táborban, mert rajtuk ütött az ellenség. Erre a katonák mind kiugráltak a folyóból, hogy öltözzenek és Michelangelo isteni tehetséggel megáldott keze változatosan mutathatta be, hogyan siet az egyik magára öltöni fegyvereit, hogy társai segítségére siessen, hogy kapcsolja össze magán vértjét a másik, hogy kapkodnak mind fegyvereik után és legnagyobb részük hogyan kap lóra és kezdi meg a csatát. Volt az alakok közt egy öreg, aki, hogy beárnyékolja a fejét, repkénykoszorút viselt homlokán. Ez ülő helyzetben volt és azzal bajlódott, hogy felhúzza a nadrágját, mivel azonban lábai még nedvesek voltak a víztől, nem sikerült neki. De közben állandóan hallotta a katonák sürgés-forgását, a harci kiáltásokat, és a dobok pergését, ezért sietősen, erőszakkal ráncigálta magára a nadrágzárát. Ennek az alaknak nemcsak minden izma és idege feszült meg, hanem még a szája is elfordult, ezzel is kifejezve, milyen kínban van, hogy lábujja hegyéig megfeszíti erejét. Voltak a képen még dobosok, és meztelen alakok, akik ruhaújjukat össze-

kapva rohantak az ütközet színhelyére, és mások, akik a legfurcsább pózokban tüntek fel, egyesek kiegyenesedve, mások térdepelve, vagy előrehajolva, vagy épp hátra tántorodva, vagy a levegőben előrelenyúlve, a legnehezebb rövidülésekben. Voltak ott még alakcsoporthok, amelyeket különféleképpen vázolt fel, némelyiket szénnel húzta körül, némelyiket vonalakkal rajzolta meg, másokat árnyékolva vagy ólomfehérral megvilágítva, mert ezzel is meg akarta mutatni, mennyit ért a mesterségéhez. A művészek elámulnak és csodálkoztak, amikor látták, hogy Michelangelo ezen a kartonon a művészet végső határait tárta fel előttünk. Némelyek, akik ezeket az isteni alakokat látták, azt állítják, hogy ehhez fogható sem ő, sem más még nem alkotott és hogy a művészetnek ehhez az isteni tökélyéhez soha semmiféle lágelme nem juthat el többé. És ez nyilván hihető is, mert mikor készen lett, s a művészvilág nagy ünneplése közben és Michelangelo nagyobb dicsőségére átszállították a Pápa-terembe, mindazok, akik ezt a kartont tanulmányozták és lerajzolták (amint ezt sok éven át tették Firenzében, belföldiek és külföldiek), mind kiváló mesterei lettek a festészetnek. Minthogy a karton a művészek tanulmányainak tárgya lett, felvitték a Medici-palota felső nagytermébe és túlnagy bizalommal vetették oda a művészek kíváncsiságának. Ez lett az oka, hogy Giuliano herceg betegsége alatt, amikor senkisémmé vigyázott a rajzra, szétszaggatták és több részre tépték, úgy hogy több helyen találhatók darabjai, például Mantuában is, messer Uberto Strozzi mantuai nemes úr házában, aki nagy tisztelettel őrizte ezeket. Az bizonyos, hogy inkább isteni, mint emberi munkának látszik.” — *Vasari*: A renaissance nagy művészei. Ford. *Brelich* Mario. Budapest 1943. Leonardo: 231. o. „Ekkoriban építették újjá a nagy tanácsstermet Giuliano da San gallo, Simone Pollaiuolo (akit Cronacának neveznek) Michelangelo Buonarroti és Baccio d'Agnolo tervei szerint. Az átépítés gyorsan megtörtént, s aztán közhatalózat alapján Leonardót szemelték ki, hogy fessen bele valamely szép képet. Így Piero Soderini, aki ekkor az igazságszolgáltatás gonfaloniereje volt, megbízta Leonardót a terem kifestésével. Leonardo a Santa Maria Novellában a Pápa-teremben, előkészületként egy nagy kartont dolgozott ki Niccolò Piccininónak, Filippo milánói herceg zsoldosvezérének egyik harci tétével. Ezen a képen egy lovascsapatot ábrázolt, amely egy zászlóért küzd. És e művét mindenki remeknek és mesterinek tartotta csodálatos szempontjaiért, amelyeknek alapján ezt a kavargó jelenetet komponálta. Düh, felháborodás és bosszúvágy nem látszik kevésbé az embereken, mint a lovakon. Két felágaskodó állat mellő lábaival összekapaszkodik és fogaival épp úgy küzd egymással, mint lovasaik a zászlóért. Ezt már fogja egy katona és teljes erejéből húzza: miközben lovát futásra ösztökéli, törzséből visszafordul és megragadja a lobogó rúdját, hogy erőszakkal tépje ki az ellenséges kezéből. Ketten védelmezik a zászlót, az egyik kezüket a rúdon tartják, a másikkal pedig kardjukat emelik, hogy a lándzsákat kettészeljék. Eközben egy vörössapkás vén harcos egyik kezével szintén a zászló nyelét markolja, míg másik kezében görbe kardot tartva, vadul le-sújt, hogy levágja annak a két katonának a kezét, akik fogukat csikorgatva teljes erejükből és mindenre elszántan igyekeznek lobogójuk megvédelmezésére. A földön, a paripák patái közt is dulakszik egymással két harcos kik rövidülésben vannak ábrázolva. Az egyik a földön fekszik, a másik rajta térdel, karját, amennyire csak tudja, felemeli és nagy erővel a földön fekvő torkának szegezi törét, hogy végezzen vele. A leterített viszont kézzel-lábbal védekezik, mindent elkövet, hogy elkerülje a halált. Ki sem mondható, hogyan rajzolta meg Leonardo a katonák tarkán változatos ruháit, a sisakforgókat és a többi dísz, és milyen hihetetlen szakavatott-

sággal ábrázolja a lovak formáit és körvonalait, mert minden más mesternél különül tudta visszaadni az állatok nemes szépségét és izmaik játékát."

2 La Vita di Benvenuto Cellini.

3 Kenneth Clark: L'Art du Paysage. Traduit de l'anglais par André Ferrier és Françoise Falcon. Paris, é.n. 30. o.: „Le style de la Haute Renaissance, que l'on peut dater de l'arrivée de Raphaël et de Michel-Ange à Roma, était fondé sur l'étude de la sculpture antique pour laquelle le corps humain était un moyen universel d'expression".

4 K. Clark: Leonardo da Vinci. Cambridge. 1952. 137. o.: „These battle cartoons of Leonardo and Michelangelo are the turning point of the Renaissance".

5 Heydenreich, L.: Leonardo da Vinci. Basel. 1854. 50. o.

6 Isermeyer i. m. 100. o.

Leonardónak a „Storia di Niccolò Piccinino"-t (Vasari 1550 572. o.; Vasari Milanesi 1568. iv. 41. o.), vagy ahogy a Magliabecchianus kifejezi „la guerra de Fiorentiny, quando ruppono a Anghiari Niccolò Piccinino" (Dok. I A b), Michelangelo „la guerra di Pisa" (Vasary—Frey 1550, 1568. 56. o. 57.) vagy ahogy Condivi 76. o. kifejezi: „la guerra tra Fiorenza et Pisa e i molti et vari accidenti, occorsi in essa".

7 Isermeyer i. m. 100. o. utal a Codex Atlanticus, fol. 76-os bejegyzéseire: a bevezetés „di poi si faccia . . ." és a röviden azután következő „di poi" világosan mutatják, hogy itt a „tituli" különböző képekre vonatkozik, amelyeknek egymás után kellett következni.

8 Isermeyer i. m. 97. o.; — Salvini, Roberto: La Battaglia Cascina. Michelangelo Artista — Pensatore — Scrittore. P. Novara. 1965. I. 180, 181. o.

9 Köhler, W.: Michelangelos Schlachtkarton. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission. Wien. 1907.

10 Ch. de Tolnay: Michelangelo I: The Youth of Michelangelo. Princeton, 1943. 128. XX.

11 Isermeyer i. m. 97. o.; Salvini, 180, 181. o.

12 Hekler, Leonardo.

13 Isermeyer 149. o.

14 Charles de Tolnay: Michelangelo a Firenze. Atti del convegno di studi Michelangolico. Firenze—Roma 1964. Roma, 1966. 9. o.; Tolnay I. 218. XX. 9.

Petrucchi, A.: Disegni e stampe di Marcantonio. Bollettino d'Arte. 1937. 394. o.

15 Vö.: Isermeyer 94, 95, 96. o. és K. Clark: Leonardo and the Antique. 12. o., aki a falfestés megkezdési dátumául Pedretti alapján (Leonardo M S Madrid egyik lapján feljegyezve) 1505 június 6-át közli.

16 Critica d'Arte 1970.

17 Hirth, H.: Marcanton und sein Stil. Leipzig 1898.

18 Kristeller, P.: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905. 258. o.

19 Rotili, M.: Fortuna di Michelangelo nell' Incisione. Roma 1965. 21, 49. o.

20 Pogány-Balás Edit: Sur la date du carton de la bataille de Cascina de Michel-Ange: XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art tenu en 1969 a Budapest. Actes du Congrès. . . 1972. 745. o.

21 Kautsch, R.: Michelangelos Zeichnung zu Marcantons „Mars, Venus und Amor" (1508.) Repertorium für Kunstwissenschaft. 22. 1899. 183. o.

22 Robert, C.: Skizzenbuch aus Schloss Waldegg. Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung. XVI. 1901. 215. o.

23 Amelung, W.: Die Skulpturen des Vatikanischen Museums. Berlin. 1908. II. k. 14. o.

24 Löwy, E.: Zur Geschichte des Torso d. Belvedere. Zeitschrift für Bildende Künste. 1888. 74. o.

25 Thode, H.: Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's, und Marco Dente's. Leipzig, 1881.

26 A. von Salis: Antike und Renaissance. München 1947. 176. o.

27 Ladendorff, H.: Antikenstudium und Antikenkopie in der neueren Kunst. Berlin. 1953. 32. o.

28 Kleiner, G.: Begegnungen Michelangelos mit der Antike. Berlin. 1950. 56. o.

29 Andrén, A.: „Il Torso del Belvedere", Opuscula Archaeologica, VII. 1952. 2. o.

30 Schmitt, A.: Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuches der Renaissance. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Dritte Folge Band XXI 1970. München 1971. 113. o.; 124 o.; 50. jegyz.

31 Hirth i. m. 5. o.

32 Marcantonio Raimondi: „Küszó" (Grimpeur) Michelangelo elvesztett cascinai csatakartonja után. Az első ruhátlan alak balra a folyópart meredélyén. Lent jobbra: „IV.—MI—AG—Flo" és a rézmetsző monogramja: „MAF" — rézmetszet: Bartsch 488; Passavant VI. 255.; Köhler 150 o.; M.: Rotili: Fortuna di Michelangelo nell' incisione 1964. Roma-Kat. 4.; — Petrucci szerint olyan, mint egy bronzba öntött szobor. Petrucci, A.: Disegni e stampe di Marcantonio. Bollettino d'Arte, 1937. 394. o.

33 Marcantonio Raimondi: „Küszó" (Les Grimpeurs) rézmetszet. Lent, közép felé, tavolettán a dátum „1510", 287×228 mm.

Bartsch 487; Pass. VI. 254; — Delaborde 196; Rotili 3.

Az északi jellegű tájkép, amelybe a rézmetsző a három michelangelsz ruhátlan alakot helyezte, ismétlése bizonyos változtatással a Lucas van Leyden Mahomet és Sergio szerzetes c. metszetének. B. VII. 126, Hollstein, X. n. 126. Jacques Lavalleye: Lucas van Leyden, Pieter Bruegel d. ä. Wien—München 1967, rámutat, hogy Lucas van Leyden nem 1494-ben született, ahogy Karel van Mander tudósít, hanem Pelinck adatai alapján 1489-re kell tenni születési évét (Oud Holland 1949. 193. o.), tehát az első datált metszete a Mahomet és Sergius szerzetes 1508-ból nem 14 éves korában készült, hanem 19 éves korában. S metszete oly hamar elterjedt, hogy két évvel később Raimondi már felhasználta a hátteret.

34 Questo cartone fu la prima bella opera che Michelagnolo mostro delle maravigliose sue virtù, e lo fece a gara con un altro che lo faceva (con Lionardo da Vinci), che avevano a servire per la sala del Consiglio del palazzo della Signoria. Rappresentavano quando Pisa fu presa da Fiorentini; ed il mirabil Lionardo da Vinci aveva preso per elezione di mostrare una battaglia di cavalli con certa pressura di bandiere, tanto divinamente fetti, quanto immaginar si possa. Michelagnolo Buonarroti nel suo dimostrava una quantità di fanterie che per essere di state s'erano messi a bagnare in Arno; ed in questo istante dimostra che si dia all'arme, e quelle fanteris ignude corrono all'arme, e con tanti belli gesti, che mai ne degli antichi né d'altri moderni non ai vidde opera che arrivassi a così alto segno; e siccome io ho detto, quello del gran Lionardo era bellissimo e mirabile. Stettano questi du a cartoni, uno in nel palazzo de'Medici, ed uno alla sala del papa. In mentre che gli stettono in pie, furno la scuola del mondo. Sebbene il divino Michelagnolo fece la gran cappella di papa Iulio da poi, non arrivò mai a questo segno alla metà: la sua virtù non aggiunse.

La vita di Benvenuto Cellini: Prefazione di A. J. Rusconi e A. Valeri, Roma, 1901. 22.

35 Tolnay Michelangelo II. The Sistine Ceiling. 1949. 29, 132. o.; — H. v. Einem: Michelangelo. München. 1959. 31. o.; Freedberg, S. J.: Paintings of the High Renaissance in Rome and Florence. Cambridge, Mass. 1961. 98. o.; Salmi 204. o. II. 214. o.

36 Kleiner, G. i. m. 28. o.

37 Condivi, A.: Vita di Michelangiolo. Roma. 1553. (Firenze, 1931.). „il mirabilie scori della figura sinistra."; — Ha összevetjük ezt az annyira csodált lábperspektívát a Laokoon fiú szobra talpának alulnézetével, megint csak meglepő egyezést látunk.

Vasari VII. 175. o. felsorolja a segédek, ezeket Cranacci szerezte neki Firenzeből: Jacopo di Sandro, L'Indaco Vecchio, Giuliano Bugiardini, Agnolo di Bonino, Bastiano di San Gallo, Mindegyikük neve szerepel Vasarinak a cascinai kartont másoló művészekről adott felsorolásában is: „Aristotile da San Gallo, Ridolfi Ghirlandaio, Raffaello Sanzio, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli, Alonso Berruguete, majd később még Andrea del Sarto; Franciabigio, Jacopo Sansovino, Rosso, Maturino, Lorenzetto, és Triboli, Jacopo da Pontormo és Perino del Vaga" (Vasari Gottschewski-Gronau VII. 1927. 314. l.) — Köhler rámutat, hogy a Vasari és Varchi felsorolás nem fedi teljesen egymást. „Die Aufzählung der nach dem Karton studierenden Künstler stimmt freilich nicht völlig überein. Varchi hat Bugiardini, Indaco Vecchio, Agnolo di Dannino und Jacopo da Sandro mehr als die erste Ausgabe des Vasari: dafür fehlen Bandinelli und Berruguete". — E művészek nevei közül kettővel találkozunk azok között, akik a Bramante által 1510-ben rendezett Laokoon-szoborról való versenyen résztvettek, Berruguete és Jacopo Sansovino, aki meg is nyerte a viaszszobor versenyt Raffaello döntése alapján, majd bronzba is kivitelezte. Vö. Vasari Le Vite. Ed. Sansoni VII. 488.; A Venturi: Il Gruppo del Laokoonte e Raffaello. Archivio Storico dell'Arte. 1889. 106. o. Berruguete és Sansovino, akik a kartont is másolták és Laokoon-szobrot is készítettek, tehát hátulnézetből is ismerniük kellett a szobrot, ne vették volna észre a motívum-analógiát? A kortársak írásában semmi nyomot sem találni Michelangelo szavairól a Laokoonnak rá tett hatásáról, sem műveikben nem utalnak erre, csak a már a halála után megjelent művében említi először Boissard Michelangelo szavait „portento dell'arte" a Laokoon szoborról — vö. Kleiner i. m. utal Wölfflin, Justi, Weizsäcker-re ezzel kapcsolatban. — J. Boissard: Romae Urbis Topographiae. Francofurti 1627. III. 31. o., először említi. Sem Vasari, sem Condivi nem beszél erről a Laokoon-ról szóló szavairól Michelangelónak.

38 Isermeyer, Christian Adolf: Die Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den Grossen Ratsaal in Florenz. Eine Revision der Bild und Schriftquellen für die Rekonstruktion und Geschichte. Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963. München. 1964. 83. o., 119. o. „Michelangelos Arbeit am Karton kann also nicht vor dem 31. XII. 1504 begonnen worden sein. . . " 1504. XII. 31-ről szóló nyugta alapján Isermeyer szerint ennél korábban nem kezdhetette meg a kartonon a munkát, mert ekkor ragasztották csak össze. Piero Antonio, aki a nyugtát kapta, segített a karton összeragasztásánál; 121. o.; — Úgy értelmezi az adatokat, hogy 1505 márciusában, amikor Michelangelo Rómába ment, a karton el volt készítve, vagyis összeragasztva, előkészítve, feállítva, de az üres karton, utal Isermeyer a Cartone és facciare kettős jelentésére. Ugyanúgy jelentheti az üres kartont, mint a művész által kivitelezett kompozíciót. Iser-

meyer az első értelmezést fogadja el, s felhossa a különböző értelmezéseket: a karton már készen volt, „e di già era fatto il cartone” — kifejezésnek.

39 Thode i. m. 13, 14. o. Laokoon-szobor megtalálásának körülményeiről kapcsolatban hivatkozik *Andreas Fulvius: De Urbis antiquitatibus libri V.* 1547. 149. o. és Francesco de San Gallo levele *C. Fca: Miscellanea filologica, critica et antiquarias.* Roma. 1790. 329. o. — *Brummer i. m.*

40 Kleiner G. 56. o.; —

41 Goethe, J. v. W. *Dichtung und Wahrheit* (XX. 4.) 143, 154 o.

42 Mantegna után: *Virtus deserta.* Hind V. 22. Ennek az alaknak egy római antik szobor formái kontúráival kapcsolatos észrevételünket a Mantegna-metszetek részletproblémáinál fejtjük.

43 Michelangelo: *Részletvázlat az Utolsó ítélethez Bayonne — Musée Bonnat. Feketekrétá. Irodalom: Dussler 245 (149. o.); Berenson 1395 A; — Michelangelo Vázlat az Utolsó ítélethez. Uffizi, Fekete kréta. Irodalom Dussler 294. (163. o.);*

44 Michelangelo *Krisztus feltámadása.* Windsor. 12767 Fekete kréta. Irodalom Dussler 239 r (145 o.)

45 Wilde, J.: *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum.* London 1953. 109. o. Nr. 70.; — *Dussler az apokrif lapok közé sorolja, 262. o. Nr. 572.*

46 A grisaille-on s a metszeteken eltérően ábrázolt kezek motívumára vö.: Köhler 164 o.

47 Mantegna: *Tengeri istenek harca* (B. 17) Hind V. 27.

48 Capitoliumi márvány-kolosszus kézhez irodalom: *Stuart Jones: A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori,* Oxford, 1926, 5. o. Cortile Nr. 2 és Nr. 13.; — *Helbig Konservatorenpalast* 252 o.;

49 Lorenzo és Jacopo Salimbeni: *Keresztelő János élete, freskó-sorozat.* Urbino.

50 *Arduino Colasanti: Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino.* Roma. 1910. 16. o. „... Altri motivi, invario, negli affreschi dei Salimbeni lascerebbero sospettare unda influenza del mondo classico. Nella stessa lunetta del Duomo Vecchio di Sanseverino abbiamo veduto il contadino che si avvia al mercato reggendo l'agnello nel modo che fu consueto prima al muscoforo dell'arte greca, poi al Buon Pastore dei primi scultori cristiani. Nella cripta di S. Lorenzo in Doliolo, nella scena della deposizione di S. Andrea dalla croce, e un uomo che si toglie uno spino dal piede, ripetendo, con un motivo artistico diverso, un concetto che ha ispirata una delle più note rappresentazioni dell'antica statuaria.”

51 *Berenson, B.: Italian pictures of the Renaissance V. I.* 1968. 370 o. rámutat a Salimbeniek Gentile da Fabrianoval való kapcsolataira.

52 *Degenhardt, B. — Schmitt, A.: Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antiken-Studiums,* Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1960.

53 Köhler rámutat a szomszédos alakokkal való kapcsolódási eltérésekre. Köhler i. m. 150. o. és 162. o.

54 *Johannes Wilde: Italian Drawings in the department of prints and drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio.* London. 1953. 10. o. „The r.-hand figure, like its variant on 5 verso based on the Dioscuri of Monte Cavallo, is also found in the finished part of the cartoon, but seen in profile to the r. instead of from behind (the spearmen on the extreme r. in the grisaille copy at Holkham Hall; for the derivation of this figure from the antique, see J. Wilde, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, IV (1932) pp. 58 f.). A third variant of the same figure (on the sheet in the Uffizi BB 1645 A, mentioned in the note on no. 3) is also found in the work but reversed (the soldier pulling on his hose, in the back row of the grisaille). These facts support the view that the black chalk drawings on nor. 5 are actually studies for the „Battle of Cascina”. They must be relatively early studies, for in them the bottom of the slope is solid ground, while in the finished cartoon the foreground is water.”

Tehát az E-t Wilde a Monte Cavallo Dioscuroból vezeti le.

55 *Fischel V.* 149. o. Nr. 230.

56 *Pisanello-rajz ábrázolva: Degenhart-Schmitt i. m. 54 repr. Adonis-szarkofág ábrázolva: Degenhart-Schmitt 55 repr.;*

57 *Amico Aspertini rajza a Wolfeggi-vázlatkönyv fol 34 v, 35 ábrázolva: Bober i. m. 45 kép.; — Wolfeggi-vázlatkönyv leírása C. Robert: Skizzenbuch auf Schloss Wolfegg fol 34 v, 35 alul: „der Mantuaner Adonis-Sarkophag, Sark. Rel. III. 20. „andare in monte chaulo in chasa de mestro andrea scarpelino”. R. M. 1901. 231. o.; —*

58 Michelangelo: *Oxfordi háttér-rajz Irodalom: Dussler kat. 344.*

59 *Hátaktarajz; Irod: Casa Buonarrotti, Wilde, Flor. Mitteil. 1932. 41 o; Dussler 65. o. Kat 56.*

60 *Albertina, verso. Irodalom: Dussler kat. 361 v.*

61 Az a körülmény, hogy Michelangelónál gyermek-alakok olyan rajzain láthatók, melyeken csatakarton-vázlatok is szerepelnek (Dussler, 162, 169) nemcsak arra utal, hogy különböző kompozícióhoz egy lapon készített vázlatokat, hanem arra is, hogy ezeknek a gyermekalakoknak és előképeknek a csatakarton tervvel kapcsolatban is bizonyos jelentőségük lehetett. A dézsa oldalán kapaszkodó gyerek motívuma ösztönözhetette a csatakarton sziklás oldalán levő

ún. kúszó alakjának megfogalmazásához. Később teljesen átalakítva a Laokoon-alapján.

62 *Dussler 177. o. Kat 324: „Panofsky versuchte das Motiv auf eine antike Vorlage-Kreuzer Sarkophag zurückzuführen, doch hat Janson mit Recht dieser Ableitung widersprochen”*

Wilde Kat. 6. 16. o.: „I see in our drawing of the most conspicuous studies by Michelangelo which we possess, and the surest basis for a reconstruction of the style of his lost cartoon”.

633 *Dussler, L.: Die Zeichnungen des Michelangelo.* Berlin. 1959. Kat. 361. (195. o. Abb. 24); — Köhler i. m. Fig. 92. *Albertina,* Wien. Sc. R. 157. — Ein nach vorwärts stürmender Männerakt und ein nach rechts wendender Akt: die Köpfe nur in andeutenden Umrisen.

... „Die beiden Studien des Recto beziehen sich mit den frontal vorwärtsstürmenden Soldaten, der seinem Kameraden den Panzer anschnallt; beide nach Ausweis der Holkham Grisaille auf der rechten Seite des Kartons der Cascina Schlacht. Dass sie einem frühen Studium der Planung angehört haben und nicht der endgültige Fassung, wird schon durch ihre Konzipierung ersichtlich, einmal als ganzfigurige Akte, ohne Kopf, ohne Kleidung, ohne Lanze und wie die Profilgestalt rechts offenbart, auch in einer andersartigen Stellung der Beine, sodann vor allem durch das spezifische Interesse für die anatomische Struktur des Körpers. (Irodalommal)

64 Mantegna után „*Virtus combusta*” A bűn és erény allegóriája. Hind. V. 22.; — E. Tietze-Conrat Mantegna. London. 1955.

206 o. Mantegna rajza a British múzeumban a metszethez; — A mantegnai-alak előképével a későbbiek során foglalkozunk.

65 *O. Fischel: Raphael.* London, 1948. 78. o.

66 *Oberhuber Stil u. Überlieferung.* 162. o.

67 *Virtus deserta* metszet Hind V. 22.

68 *A. V. Salis i. m. 124 o.*

69 *Dussler 145. o. Kat. 239. 78 kép. A baloldali alak megfelel a Csatakarton K alakjának. A motívumnak ezt a kartonról erre a rajzra való átkerülését még nem említette kutatás.*

70 *Panofsky: Problems in Titian, Mostly Iconographic.* New York 1969. 26, 100

71 *Hekler, A.: Michelangelo und die Antike.* Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. VII. 1930. 204. o.; Tolnay I. és Michelangelo Artista. Pensatore. Scrittore. Istituto di Geografia de Agostino-Novara. 1965. 196. o.

A csatakarton alakjainál a Wilde által meghatározott Dioscurotívum mellett az az egyetlen eddig elfogadott antik motívum.

72 *Vasari leírása a Michelangelo csatakartonról és Mantegna nadragót húzó alakjáról igen hasonló. Vö.: Vasari Milanesi III. K. 400. o.; VII. k. 160. o.; Agostino Taja: Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano. Roma. 1750. 401 o.; G. Pietro Chattard: Nuova descrizione del Vaticano. Roma. 1762—67. Vol. 11. pl. 139; Müntz, A.: Archivio Storico dell'Arte. 1889. p. 481.*

73 jegyz. E. Tietze-Conrat. Mantegna. London. 1955. 24. o.: „On the section of the fresco which served as altarpiece and represented the Baptism of Christ, Vasari describes the figures of a man who is trying to remove his trousers, stuck to his legs with sweat, and had turned them inside out, supporting one leg on the other, while his works with so much strain and discomfort that both are clearly visible in his face. This tour de force was much admired, and we may, with Fiocco imagine the young Michelangelo among the amazed spectators — for he repeated the motive in his Battle of Cascina in the reverse sense, his soldier having difficulty in pulling his trousers up over his wet leg” ...; — Fiocco, Mantegna. Milan. 1937. 64. o.

74 *Masolino: Castiglione Olona. Baptisterium. Keresztelő Szent János élete, freskó-sorozat.* 1435. — Irod.: Schmarsow: Masaccio-studien. I. Castiglione Olona. Kassel. 1895. 65. o.; — Alberto Martini: Masolino a Castiglione Olona. Milano-Ginevra. 1965.; — Vayer Lajos: Masolino és Róma. Budapest. 1962.

75 *Held 98. o. — A rubensí mű a Mantegna római freskójának részleteit is fenntartotta, ez annyiban is valószínű, mert éppen azok a Michelangelo Csatakarton figurák jelennek meg a ruhátlan keresztelők csoportjában, Rubensnél, melyek a csatakartonon is Mantegna előképek által alakultak ki.*

76 „... Wenn diese Figur nicht die einzige war, (Köhler 123. o.) so war sie doch eine der wenigen, die Vasari im Original gesehen hat. Am Ende des Kartonkapitels heisst es... alcuni pezzi, che si veggono ancora in Mantova, i quali con riverenza grande son tenuti; e cert, che a vedere e son più tosto cosa divina che humana” Aus diesen Worten geht hervor, dass er die von den Strozzi bewahrten Stücke aus eigenem Augenschein kennt; er war in der 1544 in Mantua, wie sich aus seiner Angabe an anderer Stelle, dass Giulio Romano ihm dort als Führer diente, entnehmen lässt (24. jegy. itt.: Ugo Scoti-Bertinelli, Giorgio Vasari scrittore. 1905. p. 24) Offenbar waren aber auch die einzigen Originalstücke, die er kannte: denn hier allein fügt er eine eigene Meinungsäusserung hinzu. Die detaillierte Schilderung des sitzenden Alten würde also daraus zu erklären sein, dass er sich unter den Mantuaner Resten befand.”

Tehát Rubens valóban Mantuában, ahol Vasari látta, láthatta azt az eredeti darabot, amin a nadragját húzó van, és a többi alakot. A lábrészét az előrörohanónak: arról rajzokat kellett látnia.

77 *Dussler Kat 210 és Dussler Kat. 239.*

- 78 Jegyzet: Pogány-Balás Edit: Sur la date — Kongresszusi Acta.
 79. *Wihle* Florenz. Mitteilung 1932.
 80 *Stregozzo* metszet. B XIV. 426, Agostino Veneziano, vagy Raimondinak tulajdonítják Ir. Fortuna di Michelangelo nell' Incisione. Kat. 14. Köhler i. m. 158. o.
 81 Pogány-Balás, E.: Mantegna metszetek hatása Michelangelo Csatakartonjára. Bulletin. du Musée Hongrois des Beaux-Arts. N° 38. 57. o.
 82 Pogány-Balás, E.: Mantegna metszetek hatása Michelangelo Csatakartonján. 60. o.
 83 Pogány-Balás, E.: Mantegna metszetek hatása Michelangelo Csatakartonján. 61. o.
 84 *Vayer* 174. o. . . „és magát a legnagyobb mestert, Michelangelot hívhatjuk tanúnak a San Clemente Capella del Sacramento-jában, az egykorú nagyokat masolinoi portréfestészetben életre keltő freskókhoz is. Michelangelo azonban nemcsak a Santa Maria Maggiorebe látogatott el, nagy előfutárának a firenzei quattrocento mestereinek római műveit látogató sétaútján. Vasarinál néhány

évtizeddel később, Antonio Beffa Negrini, aki Branda bíboro családjának dicsőítésére írta munkáját, — így ír Branda Castiglione bíborosról: „Létesített egy kápolnát Rómában, a San Clementében, az első titulus templomában, és díszítésül kifestette gyönyörű ábrázolásokkal, ahova gyakorta el szokott menni az isteni Michelangelo Buonarrotti: e kápolna homlokzatán mai napig is látható Branda címere.”

Beffa-Negrini Antonio: Elogi storici di alcuni personaggi della famiglia Castiglioni. Mantova. 1606. — Vayer i. m. 302. o.

85. A csatakarton datálására vonatkozólag megjegyezhetjük: lehetséges azonban az is, hogy már felmerült a csataképek terve 1495-ben is, amikor a termet építészeti szempontból megtekintette a két művész Savanarola és a Huszak Tanácsa meghívására, ahogy Vasari írja; bár ez az adat eddig vitatott volt. Réti 1974-es Leonardo-kiadványában elfogadja Leonardo 1495-ös firenzei jelenlétét. Valószínűsítheti ezt az is, hogy bizonyos heroikus érzés volt a firenzeiekben akkor, hiszen a franciák Fornovo után ekkor hagyták el Itáliát és Firenze még harcban állt Pisával.

IL CARTONE MICHELANGIOLESCO PER LA BATTAGLIA DI CASCINA

I contemporanei denominavano la scuola del mondo quelle composizioni di Leonardo e di Michelangelo, le quali furono progettate per la Sala del Gran Consiglio nel Palazzo Vecchio fiorentino, e di cui sono rimaste solo copie e schizzi in disegno. Il presente saggio si occupa dell'analisi formale delle singole figure, della specificazione delle loro prefigurazioni, sulla base delle proprie precisazioni dell' autore. L'analisi si occupa del modo di applicazione delle prefigurazioni, di problemi metodologici della creazione e basandosi su questi argomenti, offre anche una risposta concreta riguardante la data precisa.

Al corso dell' esame delle singole figure del cartone di battaglia di Michelangelo noi partiamo da una figura dell' incisione di Marcantonio Raimondi: sulla base della figura di Marte dell' incisione rappresentante Marte, Venere ed Amore abbiamo riconosciuto una di quelle statue antiche, le quali le applicava Michelangelo sul cartone in più versioni, da diversi punti di vista: cioè il gruppo di Laocoonte. Michelangelo adoperò la figura del „figlio maggiore” visto dal dorso del Laocoonte per la figura strisciante di sinistra del cartone. La data precisamento conosciuta della scoperta della statua risponde da riprova diretta alla domanda, quando fu eseguito il cartone: Michelangelo lo effettuava e lo finì durante il suo soggiorno fiorentino tra i mesi di aprile e novembre del 1506. Siccome il gruppo statuario fu ritrovato il 14 gennaio del 1506 solo dopo questa data potevano figurare sul cartone i motivi di Laocoonte. Basandosi al confronto concreto si rivela anche in altre figure l'influsso delle antiche statue romane tonde monumentali all'aperto per quanto riguarda ai metodi della loro formazione, come per esempio i Dioscuri ed i Dei Fluviali di Monte Cavallo, il Torso di Belvedere e lo Spinario. Quanto all' origine d'ispirazione dei motivi, il confronto delle figure, l'esame delle analogie e dei paragoni ci condusse a tale conclusione che Michelangelo trasse da più figure l'ispirazione anche nel caso di una singola figura, quando creò il cartone. Accanto alle figure create

direttamente secondo le statue antiche, si trova sul cartone anche dei motivi già elaborati nel Quattrocento e dei motivi sollicitati a base delle incisioni di Mantegna. La prefigurazione della figura seduta di sinistra, di gesto indicante è la figura di sinistra dell' incisione „Battaglia dei Dei marini” (B.17.) di Mantegna. L' idea-base della cosiddetta figura tenente la lancia sono un motivi del Mantegna ed il Dioscuo antico di Monte Cavallo. Al confronto con i disegni di Michelangelo troviamo che questi li rielaborò con il motivo del Laocoonte sia nella rappresentazione del movimento, sia in quella dei nudi: come lo dimostrano i disegni del dorso nudo di Oxford e di Firenze. La derivazione della figura appoggiata alla mano destra, seduta sulla terra, nel centro della fila inferiore del cartone della battaglia: una figura dell' incisione Virtus deserta dopo Mantegna, una figura del Signorelli nella Sistina e la loro comune prefigurazione antica, lo Spinario capitolino. Da alcune figure invece appare il disegno di muscoli formato da Mantegna della statua del Dioscuo di Monte Cavallo. Nella formazione della modellatura delle mani aveva un ruolo importante — all' infuori della statua di Monte Cavallo — anche la colossale mano capitolino di marmo e quella di bronzo. Il gran numero delle antiche statue romane e dei motivi delle incisioni di Mantegna sia sul cartone di battaglia di Michelangelo, sia su quello di Leonardo fa cenno alla loro intenzione di creare un' unità artistica tra le opere preparate per la stessa sala, e sottolinea quell'opinione che gli artisti lavoravano non contro uno all'altro, ma gareggiavano tra di loro.

Il chiarimento della questione del tipo, dell' origine, della concordanza di motivi, della fonte contribuisce anche alla spiegazione della continuità della storia dell' arte. La rivelazione dei dati, delle connessioni di storia dell'arte ci ha portato anche questa volta più vicini all' intesa dell' opera, alla ricostruzione del corso del lavoro creativo.

E. Pogány-Balás

A SZÁZADFORDULÓ MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETE

(Operatív tanulmány a tervezett művészettörténeti kézikönyvhöz)

A KORSZAKHATÁROK PROBLÉMÁJA

A kötet korszakhatárainak a megvonásánál csupán a kezdet megválasztása okoz nehézséget, itt ugyanis több, elvileg alátámasztható alternatíva lehetséges. Az egyetemes művészettörténeti kézikönyvek tapasztalata e téren nem sok segítséget nyújt, hiszen a hazai fejlődés nem volt szinkronban a nyugat-európaival, sőt a közép- és kelet-európaival sem teljesen, jóllehet ez utóbbiakkal sok szellemi rokonság, analóg jelenség mutatkozik. Mindezt érzékeltetni is kell a konkrét elemzés során, a korszakhatárok megvonásánál azonban az analógias kutatás nem sok segítséget nyújt. Ezért mindenekelőtt a belső fejlődés logikájára kell támaszkodni.

Ha történeti-társadalmi aspektusból nézzük a XIX. sz. utolsó évtizedeinek és a századelőnek a jellemvonását, akkor a hatvanas évektől kezdve egy lényegében egységes folyamat figyelhető meg, amely dinamikus rendszernek minősíthető, s mint ilyennek, változásaiban is megfigyelhetők bizonyos állandók, közös meghatározók. Politikai és gazdasági szempontból az 1867–1918 közötti szakasz a dualizmus kora, amelyben lényegében lejártszódik Magyarország gazdasági és társadalmi életének a kapitalizálódási folyamata. E szempontból azonban a korszakot ketté lehet bontani: az 1867 utáni fejlődés, illetve mindenekelőtt az 1875–1890 közötti szakasz, a dualista rendszer nyugalmi időszaka, amelyben lényegében befejeződött a tőkés fejlődés megalapozó szakasza. E periódus fő jellemzője, hogy a megalapozó szakasz belső tendenciái és a szabadverseny klasszikus évtizedeinek európai konjunktúrája egyaránt az extenzív mezőgazdaságnak kedvezett, ennek megfelelően a magyar birtokosostály politikai-társadalmi és gazdasági jelentősége érintetlen maradt, illetve gazdasági téren szimbiozisba került a nagytőkével. Lényegében a periódus megteremtette a tőkés gazdasági növekedés alapfeltételeit, kiépítette a vasúthálózatot, megvetette a tőkés gazdaság infrastruktúrájának az alapjait, megerősítette az alkotmányos polgári állam alapvető intézményeit. Fő sajátosságai közé tartozott azonban, hogy a terményforgalom, a hitelélet kapitalista jellegű fellendülése és a közlekedés gyors előrefutása lényegében nem formálta át gyökeresen a társadalmi struktúrát, sőt, konzerválta a feudális tradíció gondolkodásmódját és ezzel annak kulturális modelljét. A kor szellemének meghatározója a dzsentri. Ennek oka a nemesi vezetésű polgári forradalom belső ellentmondásaiban és felemás megvalósulásában rejlett. A korai tőkés elemek tehát csupán egy alapjában feudális társadalmi struktúra összetevői voltak, a tudati formák lényegében a „vidéki Magyarország”-hoz, azaz a földesúri-dzsentri-paraszti mentálitáshoz kötődtek, a földbirtokosostály szellemi, kulturális téren lényegében megőrizte a hegemoniáját.

1890 körül azonban némiképp változott a helyzet. Összefüggött ez a kapitalizmus nemzetközi fejlődésével is, a század végén ugyanis megbomlott az iparosodott Nyugat és az agrár Kelet közötti munkamegosztás, az extenzív mezőgazdaság válságba került. Hazai viszonylatban is új jelenségek figyelhetők meg. Egyrészt ez időtől kezdve jelentkezik a dualista rendszer egyre mélyülő válsága. Másrészt befejeződött a tőkés fejlődés megalapozó szakasza, a pénztőke fokozatosan fölébe került

az agrártőkének. Mindez a társadalmi struktúra némi átrétegződésével járt, a feudális struktúra kezdett megbomlani, polgári jellegű átrétegződés indult meg, megerősödtek a polgári emancipációs törekvések. Ezt segítette a tőkés gazdaság fejlődésével együttjáró urbanizáció, amely ezekben az évtizedekben kezdett életmódformáló erővé válni. Ekkortól kezdve alakultak ki a kapitalista társadalmi rend kommunikációs szisztémái, vált érezhetővé az infrastruktúra gyökeres átalakulása. Ez idő tájt beszélhetünk a kapitalizmus dinamizmusának a hatásáról is, a sajtó szerepéről, a felgyorsuló életritmusról, a nagyipari civilizáció első jeleiről stb. Jóllehet a gazdasági fejlődés ütemével nem haladt együtt a társadalmi fejlődés, a társadalmi struktúra még igen sok elemét megőrizte a felbomló rendi társadalom szerkezetének, a tudatformákban is domináns maradt a földbirtokos-dzsentri hagyomány, ennek ellenére a kultúra terén is megmutatkozott a polgári emancipáció, különösen a polgárság második és harmadik nemzedékénél. Mindezt színezte, hogy ez az eszmék európai időrendjéhez viszonyítva elkészt polgári emancipációs törekvés szükségképp összefonódott a tőkés életforma és kulturális modell plebejus demokratikus, sőt szocialista bírálatával.

Az 1870-es évektől a Tanácsköztársaságig terjedő szakasz tehát ugyan gazdaságilag, politikailag, azaz társadalmi aspektusból lényegében egységes rendszernek minősíthető, ugyanakkor két részre is bontható. Sőt 1906 körül is érződik egy újabb szakasz körvonalazódása, az emancipációs törekvés ugyanis ez idő tájt veti fel egy új struktúramodell lehetőségét, ekkor erősödik meg a polgári radikalizmus. Az 1890 körüli váltás azonban inkább minőségi ugrásszerű, mert itt érződik a lényegében feudális struktúra megroppanása. Az 1905 utáni átrétegződés inkább már a feltartóztathatatlan folyamat meggyorsulásának az ideje. Mindenesetre a történettudomány aspektusából egyaránt elképzelhető, hogy a korszakot a kiegyezéstől indítsuk — vagy pedig az 1875–1890 közötti szakaszt, mint a kapitalizmus megalapozásának a szakaszt, még mint záró szakaszt, a korábbi periódushoz kössük.

Ha már most a művészet oldaláról nézzük az eseményeket, akkor a kort már kevésbé lehet olyan változásaiban is egységes rendszernek minősíteni, a művészetben az 1890 táján észrevehető váltás erősebb, plasztikusabb — jóllehet a művészet terén is összegubancolódnak a szálak. A két alperiódus — azaz a 90 előtti és utáni kor — összefonódása leginkább az építészetben mutatkozik meg. A tőkés gazdasági rend alapjainak a lerakása ugyanis szükségképp az infrastruktúra módosítását írta elő. Ennek megfelelően megindult a nagyobb fokú urbanizáció, egyesült Pest és Buda, a főváros közintézményeinek tekintélyes része felépült már a hetvenes-nyolcvanas években. Az 1870-ben alapított Fővárosi Közmunkák Tanácsa tevékenysége során kialakult az új városépítészeti koncepció is. Felépült többek között a két főpályaudvar (Nyugati 1877, Keleti 1884), megépült a Margit-híd (1884), elkészült a Sugárút (1877), a Nagykörút egy része, felépült a Bazilika, az Operaház, a Főposta, az egyetemi épületek és a fővámplóta stb. Ez a hatalmas gründolási periódus a kilencvenes években ugyan fel-

gyorsult, a Millennium évében pedig tetőzött, ekkorra már elkészültek a nagy kulturális intézmények is. Mindez azt mutatja, hogy az építészetben ugyancsak nehéz valamiféle határt megvonni, annál is inkább, mert a historizáló eklektika a kilencvenes években is domináns maradt. Ennek ellenére a sajátosan kapitalista jellegű hazai építészet-szervezeti formák ekkortól kezdve terjednek el és perdöntő az is, hogy a historizmus és a kora eklektika első nagy nemzedékének (Ybl, Skalnitzky, Lang, Petschacher) az életműve lezárul. Egy ideig ugyan szimbiózisban él a késő eklektika (Steindl, Schulek, Hauszmann, Schikedanz, Pecz, Alpár) és a nyugati szecesszió hatása, illetve a kilencvenes évektől kezdve kibomló népies-nemzeti, hazai szecesszió, de a szellemi vezetés kétségkívül ez utóbbiak kezébe kerül. 1910 körül pedig fellépnek a funkcionalista-modern művészet első képviselői is. Az építészetben tehát bonyolult, egymásra rétegződő struktúra alakult ki, mégis elképzelhető, hogy itt is a nyolcvanas évektől kezdjük az elemzést, tehát a későeklektika és a szecesszió szimbiózisának a bemutatásával. A szimbiózis egyébként félreérthetetlen, a különféle idődimenziók szinkron struktúrája itt nyilvánvaló: a korszakban is megőrződött feudális kultúra modellje szimbólumának tekinthető millenniumi építészet egyidejű a lechneri gondolat térhódításával.

A képzőművészet többi területén már egyértelműben mutatkozik meg a kilencvenes évek korszakváltó jellege. A hetvenes évek festészetében a következő korszakmeghatározó irányzatokat különböztetjük meg: a realizmus (Munkácsy, Paál, Mészöly), a történelmi festészet, a Szinyei nevével fémjelezhető új természet-látás (amely természetesen végső soron szorosan kapcsolódik a realizmushoz), a müncheni akadémizmus és zsáner-piktúra magyar változatai. (Természetesen ezek között az irányok között igen sok az átfedés, a jelen összefüggésben az sem mérvadó, hogy egy tényleges elemzés milyen bontásban tárgyalná őket). Ezek az irányok a hetvenes-nyolcvanas években tetőznek, lényegében még a nemzeti klasszicizmus talajáról nőttek ki, tehát az alapjaiban még feudális kulturális modell összetevői, a közművi világkép letéteményesei, még ha részben e kultúra legpozitívabb vonásait tükrözik is. Mindenesetre még a „vidéki Magyarország” képviselői.

A kilencvenes évektől kezdve azonban a festészetben is tükröződik a kulturális modell lassú átrétegződési folyamata. A nagybányai mozgalom átmeneti szerepe, belső ellentmondásai jól mutatják a folyamat ütemét és intenzitását. A müncheni Hollósy-kör, Nagybánya, Rippl jelentkezése, a szecesszió kibomlása, majd később a neosok és az avantgarde törekvések már mind így vagy úgy összefonódnak a polgári emancipációs törekvésekkel, majd a polgári radikalizmussal, a historizáló nemzeti hagyománynak egy modernebb polgárosult-nemzeti művészettel való felváltása, a képzőművészeti nyelv megújítása és ezzel a modern társadalom emberi problémáinak a kifejezésére való alkalmassá tétele válik a középponti céljá. A változás jelentkezik a művészeti élet átalakulásában, a kapitalista szervezeti formák, a művészetkritika stb. kialakulásában is. Mindez tehát minőségileg új jelenség. Ezen nem változtat az a tény sem, hogy a mindinkább polgárinak, városinak minősíthető művészeti tevékenység szinkronban él a historizáló-nemzeti hagyomány makacs továbbélésével, az alapjában feudális jellegű kultúra-moddellen belül egzisztálhat csupán — de feltétlenül annak bomlasztójaként. Jóllehet a hetvenes-nyolcvanas években tetőző irányok még éltek tovább is — legalábbis epigon szinten —, mégis a kilencvenes évektől indokolt új szakasz indítása.

A szobrászatban már kevésbé tiszta a helyzet, ez összefügg a magyar szobrászat elmaradottságával. A historizáló, akadémikus irányok szerepe itt nagyobb, a szobrászat szelleme erőteljesebben kötődött a későeklektikához. Az olyan mesterek, mint Fadrusz, Zala, Róna vagy Stróbl Áajos főműveiket már a kilencvenes évek után mintázzák, szellemiségük azonban még a korábbi korszakban gyökerezik. Az 1870 körül született újabb nemzedék (Beck Ö., Pásztor, Telcs, Liget) azonban már megpendíti az impresszionizmus, a posztimpresszioniz-

mus és a szecesszió problémakörét, ezért működésük már nemcsak időbelileg, hanem tartalmilag-formailag is az új szakasz terméke.

Az iparművészetben ismét elég éles a határ: az 1896-os tárlaton tetőzik a historizáló eklektika, ám már vele egyidőben megjelenik ennek művészi kritikája és bonatkozik a magyar szecesszió iparművészeti ága.

Az építészet és a képzőművészet többi ágának a fejlődés-útjeme is azt jelzi tehát, hogy a számos össze-tevőjét megőrző feudális kulturális modellen belül a kilencvenes évektől kezdve strukturális átrétegződési folyamat indul. Ezt erősíti a generációs mozgás is, a historizáló nemesi hagyomány, az akadémizmus fő képviselőinek a megöregedése, halála, illetve a hatvanas-hetvenes években született nemzedéknek a kultúra formáló tényezővé válása (Beck Ö. 1873, Csók 1865, Endre B. 1870, Ferenczy K. 1862, Glatz 1872, Hüttl 1876, Iványi 1867, Kernstok 1873, Körösfői 1863, Lajta 1875, Nagy S. 1868, Nagy I. 1873, Réti 1872, Rippl 1861, Róth M. 1865, Telcs 1872, Thorma 1870). Mindezt gyümölcsözőnek látszik a kötetet az 1890-es évektől indítani. Természetesen ez nem jelent merev periódus-határt, hiszen a korábbi periódus továbbélő képviselőinek, illetve a továbbélő irányoknak (pl. késői eklektika, historizáló akadémizmus, a Munkácsy illetve Szinyei által polarizálható realizmus) az elemzése részben még e kötetre is tartozik, érdem szerinti tárgyalásuk azonban még a megelőző kötet feladata.

*

A kötet indítása időpontjának az eldöntésénél könynyebbnek látszik a záróhatár megválasztása. 1919 nem csupán a magyar társadalom történetében zárókö, hanem a képzőművészetben is, jóllehet magától értetődően a művészet területén az utóéletnek még több a lehetősége, hiszen ha megváltozott körülmények között élve is, de dolgoznak még annak a nemzedéknek a tagjai, amely a tízes évektől kezdve alakította ki a maga arculatát. A Nyugattal és a Nyolcakkal megindult progresszív hullám a képzőművészetben az aktivizmushoz és a Tanácsköztársaság hónapjai alatt tetőzött. Ennek az érdemi elemzése tehát még a századfordulóval foglalkozó kötet feladata. Problematisz azonban az aktivizmus utóélete, a Kassák-féle konstruktivizmus. Bár az előzmények még a tízes évek második felében gyökereznek, a kibomlás azonban már nemcsak időben, hanem egzisztenciálisan is a húszas évek valóságához kötődik. Ezért jóllehet e kötetben is érinteni kell, a historiai tárgyalás azonban már a következő korszak feladata. Nehezebb dönteni azonban az olyan sajátosan szecessziós termékek esetében, mint volt a magyar szecessziós könyvművészet. Kern és Teván még a tízes években kezdte el működését, a főművek azonban már a húszas években születtek, különösen mikor Kozma is bekapcsolódott illusztrátorként és tervezőként. Márpedig ez eszméileg még a századelő terméke. Ez esetben is úgy kell tenni, mint a többi hasonló, a periódushatárokon átnyúló irányzatoknál és életműveknél, mindkét korszakban foglalkozni kell velük. Ez nem jelent ismétlődést, hanem épp a korszakok ölekezésének az érzékeltetését. Miután mindegyik kötetnek az egyik első feladata annak a rekonstruálása, hogy miből nőtt ki az adott korszak, milyen problémákkal találta magát szembe és mit vett át ezekből, mit változtatott meg és mindezt miért tette — ezeknek a kérdéseknek a taglalásakor pedig feltétlenül tér nyílik az irányok, mozgalmak utóéletének az elemzésére, illetve az áthúzódó életművek tárgyalására is.

A KORSZAK MŰVÉSZETI ALAKULÁSÁNAK FŐ TENDENCIÁI

A kor kulturális modelljét a feudális-földbirtokos-dzsentrí és a városi-polgári, majd radikális-plebejus szemlélet szimbiotikus együttélése, ezen belül pedig ezeknek az összetevőknek az antagonisztikus ellentmondása jellemzi. Ez megmutatkozik a művészeti élet

szervezeti formáiban is, hiszen lényegében együtt élnek és áthatják egymást a régi típusú mecenatúra és a polgári, merkantilista jellegű szervezeti formák. Ha statisztikai adatokat nézünk, az uralom a hivatalos művészet kezében maradt, bár a XX. század első éveitől kezdve az intézményekben már osztozkodni kényszerül a progresszív erővel, mint például a Képzőművészeti Főiskola tanári karának a kiegészülése, az új művészeti egyesületeknek és kiállítási intézményeknek a versenye a Műcsarnokkal stb. Ennek ellenére a korra rányomja a bélyegét a hivatalos-retrográd és a progresszív művészetnek az antagonizmusa, amely azonban nem válik oly egyértelműen a pszeudó-művészet és a valódi művészet konfliktusává, mint például a francia fejlődésben, mert a hivatalos művészt és a progresszív tendenciák között igen sok az érintkezési pont (például a gödöllői iskola, általában a magyaros-népies szecesszió, a Koronghy—Lippich—Malonyai Dezső-féle kultúrpolitika, az elbizonytalanodó nagybányai iskola, a kor szobrászatának a túlnyomó része stb.). Nem szabad ugyanis figyelmen kívül hagyni, hogy a kor nemcsak a rendi-feudális kultúra makacs továbbélése, illetve ennek a makacs védelme, hanem együtt a modern Magyarország alapvetése is — márpedig e tényt nem lehet a kettős kultúra elvének merev alkalmazása révén megérteni. A kor kulturális modelljének a jellemvonásai közé tartozik, hogy az ellentétes tendenciák gyakran nem csupán szimbiózisban élnek, hanem sajátos szövevényé, organizmussá is válnak. Ez egyrészt a haladó irányoknak több társadalmi hatóerőt, nagyobb elterjedési lehetőséget biztosít, másrészt azonban ellentmondásossá teszi őket. Mindennél jobban tükröződik ez a népies-nemzeti művészet, a magyar szecesszió eszméjének a megvalósulásában.

A hivatalos művészet e korszakban is megőrzi a rendi-monarchikus társadalomban játszott szerepét, tehát mindenekelőtt a szimbolizáció és a reprezentáció eszköze. Ez mutatkozik meg a reprezentatív építészeti egységekben (Parlament, budai várpalota, Millennium-i építészeti), a szoborparkok (modellje a Hősök tere kiképzése), a hivatalosnak minősíthető nagyszabású festményeken (Benczúr művei, a Feszty-Körkép). A progresszív, népi-nemzeti irányhoz az átmenetet a gödöllőiek monumentális munkái jelzik. A historizáló-akadémikus szimbolizáció itt próbált megújulni a népi-nemzeti tematikával és formakincsével. Ez is mutatja, hogy a népi-nemzeti törekvéseknek a differenciált elemzése a kor megértésének az egyik kulcsa. Nem felejthetjük el, hogy a nagybányaiak — legalábbis a Hollós-szárny — ugyanúgy népi-nemzeti művészetet hirdetett, mint a Lechner kör, a gödöllőiek, a hódmezővásárhelyiek vagy akár Csontváry.

A progresszív művészetnek a következő fő irányzatai alakultak ki a korban: a minden bonyolultsága ellenére is progresszív népies-nemzeti törekvés, az új természetlátást és ezen keresztül a művészetet az egyéni látás és érzelm világához kötő nagybányai tömörülés, a társadalmi töltésű, realista stílusú tendenciák, a művészeti formanyelv, koncipiálás modernizálását kezdeményező, a radikális polgári eszméktől áthatott irányok, mint a Nyolcak és a társadalmi és művészeti forradalom korrelációját hangsúlyozó aktivizmus. Ezek mellett az iskolákba, irányzatokba tömörült művészek mellett dolgoztak a magányos, egyéni művészi világképet teremtő festők (Nagy Balogh, Csontváry, Gulácsy).

Ezek az irányok illetve életművek nyíltan vagy burkoltan szembenálltak a hivatalos művészzel, jóllehet épp a magyar társadalom struktúrájának a sajátosságai miatt a határok néha elmosódtak. E művészeti jelenségek lényegében szinkronba kerültek a nyugati fejlődéssel, illetve a kor magyar kultúrájának az egyik jellemzője épp az, hogy rövid másfél-két évtized alatt kellett behozni azt a késést, amely a magyar fejlődést korábban jellemezte. Ennek egyik következménye a problémák, irányzatok, stílustörekvések torlódása, egyszerre érkezése volt, ami egyrészt megakadályozta a tiszta stílusképletek kialakulását, másrészt azonban sajátos variánsok kibontakozásához vezetett. E tényt a konkrét feldolgozásnak mindig figyelembe kell vennie, ugyanakkor e jelen-

ség megnehezíti a szerkezeti felépítés tiszta képletszerű, egyértelmű megoldását.

Mint említettük, a kor jellemzője a tőkés társadalmi rend életmódjának, szervezeti formáinak a kialakulása illetve sajátos keveredése a feudális-vidéki gondolkodásmóddal és életformával. A kilencvenes évektől kezdve azonban az urbanizáció, főként Budapest világvárossá növekedése, az új információk formák kialakulása oly gyorsüteművé vált, hogy ez feltétlenül hatással volt a társadalom pszichikai-mentális szintjére. Mindez a művészet szervezeti életének a megváltozásával, új műformák elterjedésével és részben a művészet funkciójának a lassú módosulásával is együtt járt. A kötet legfontosabb feladatai közé tartozik, hogy nyomon kövesse e változásokat.

A KÖTET FELÉPÍTÉSE

A kötet két nagy részre tagozódik. Az első rész azt elemzi, hogy miként izelődött a művészet a társadalmi össz-struktúrába, mik voltak intézményes-szervezeti formái. Lényegében tehát művészet-szociológiai aspektusból elemzi a kor művészetét, rekonstruálni próbálja a társadalom és a művészet viszonyrendjét, a vizuális és plasztikai kultúra fejlettségi állapotát, a képzőművészet kommunikációs lehetőségeit, a mecenatúra, a képzőművészeti nyilvánosság kérdését stb.

A második rész a művészeti irányokkal és életművekkel illetve művekkel foglalkozik, tehát művésztörténeti és ágazati esztétikai szempontból elemzi a kor művészetét. Miután ez ugyancsak sokrétű és a kézikönyvnek a praktikus felhasználhatóság miatt áttekinthetőnek kell lennie, a könyvnek a szerzőgárdája is nagyszámú, ezért a lehetőség határain belül, minél világosabban kell tagolni, osztályozni az egyébként összegubancolódott jelenségeket. Ez óhatatlanul leegyszerűsítéshez vezet, a szerkezet nem tudja elég árnyaltan érzékeltetni az összefüggő irányok szövevényét, épp a későn érkezetségre és egyszerre többféle probléma megoldásának a problematikáját, amely pedig a korszak egyik főismérve. Néha az irányok között az áttekinthetőség miatt csupán formális, tipológiai elkülönítés lehetséges.

A szokásos művészeti ágak szerinti felosztás nem látszik gyümölcsözőnek, mert ez esetben végképp elszakadnának a művészeti ágakban egyaránt érvényesülő szellemi rokon áramlatok, a formai és stílusbeli analógiák. Ezért itt a legrávidebb a stílusáramlatokat reprezentáló iskolák, tendenciák szerinti elemzés, és az így nyert egységeken belül a művészeti életművek kismonográfiák szerinti ismertetése. Hangsúlyozandó, hogy ez a konkrét elemzésben egyrészt nem jelenti csupán a stílustörténeti szempont érvényesítését, másrészt a kismonográfiák életművekre és életutakra vonatkoznak, a biográfia csak annyiban kerül tárgyalásra, amennyiben az életmű belső fejlődéstörvényei érthetetlenek nélküle.

A kézikönyv funkciójából következik, hogy a fejezeteknek, illetve azok bontásának világosan tagoltnak kell lenniük, viszonylag önmagukban is megkomponálnak, hiszen az olvasók zöme a fejezeteket, azaz az irányzatokat és az életmű-monográfiákat fogja keresni, kevesen fogják elejétől végig, folyamatosan olvasni a könyvet. Ez a követelmény óhatatlanul azt eredményezi, hogy néhány kérdést, művészeti jelenséget — ha más-más aspektusból is — ismételtén érinteni kell. E tagolást indokolja az is, hogy a nagyterjedelmű kötetnek több szerzője van, márpedig ez ugyancsak a részek önállóságát hangsúlyozza. A szerkesztés feladata, hogy biztosítsa a részek egységét, kiszűrje az esetleges ellentmondásokat vagy a zavaróan ható eltérő értékelést. Ugyancsak szükséges egy hosszabb lélegzetű bevezető tanulmány, amely ismerteti a korszak struktúráját, az irányok egymásra hatását és felvázolja azt a hatalmas ívet, amely a vidéki-historizáló szemlélettől a Tanácsköztársaság politikai és művészeti forradalmáig vezet és ami például a festészetben a naturalizmussal elegy plein air-től, a romantikával elegy realizmustól a magyar konstrukti-

vizmus megszületéséig húzódik. E bevezető fejezetnek kell összevetnie a magyar fejlődést az európaival, ezen belül a közép- és kelet-európaival és elemeznie kell a képzőművészet ágainak és a műfajoknak a viszonyát.

*

I. Bevezető tanulmány

A kor magyar társadalmának struktúrája, az átréteg-ződési folyamat etapjai, a polgári emancipációs törekvések, a plebejus demokratikus kultúra csirái. Budapest és a polgári értelmiség szerepe. A kor szellemi képe, a társadalmi tudat rétegszintjei. A monarchia kultúr-képződménye.

Az európai művészet problematikája, a közép- és kelet-európai fejlődés sajátosságai.

A kor magyar művészete: irányzatok, iskolák tömörülése, egymást metszése. A kor művészetének jegecesedési pontjai. Az álművészet, hivatalos művészet és a progresszió küzdelme. A megelőző fejlődési szakaszban kialakult irányok továbbélése, módosulása, a sajátosan új jelenségek

3 ív

II. A művészet és a társadalom

1. A társadalmi és gazdasági fejlődésből fakadó új feladatok

- Az építészet új feladatai, a városépítészet problémái. Budapest és a vidéki városok urbanizációja. Új szervezeti formák
- A közületi megbízások, a művészet szimbolizációs és reprezentációs szerepe (millenniumi emlékek, hivatalos megbízások stb.)
- a kapitalizálódással együttjáró új művészeti ágak kialakulása: plakát és illusztráció, könyvművészet, az ipari esztétika

3 ív

2. A művészet környezetformáló szerepe

A réteggkulturák, egymásra hatásuk. A társadalmi rétegek kulturális szintje. Városi, polgári és kispolgári kultúra, a dzsentri kulturális helyzete. Az öltözködési kultúra. A paraszti élet változásának hatása, a háziipar kialakulása. A népművészet felbomlási folyamata, illetve új gócok

1 ív

3. A művészeti élet szervezete

- Művészeti társulások, egyesületek. Az O. M. Képz. Társ. és a Műcsarnok szerepe, harca a modern törekvések ellen. Az O. M. Iparműv. Társ.
- Művészeti díjak, ösztöndíjak
- Művésztelepek
- Művészeti piac, árak, mecenatúra. A főváros mecénástevékenysége, a magánygyűjtők. A művészek szociális helyzete.
- A művészeti élet szervezetének szocialista modellje: a Tanácsköztársaság művészeti szervezetei

2 ív

4. A magyar és a külföldi művészet közötti kommunikációs csatornák

- Magyarok külföldi akadémiákon, tanulmányutak
- Külföldi kiállítások Magyarországon
- Magyarok külföldön.
- Magyarországon dolgozó külföldi mesterek

1 ív.

5. A vizuális-plasztikai kultúra kérdései

- A művészeti nevelés (Képz. Főisk. és előzményei, a Mesteriskola) A Bp. Székesfővárosi iparrájsziskola, az építészeti oktatás. Az iskolai és iskolán kívüli vizuális nevelés. Építészeti Kultúra.
- A múzeumügy fejlődése, a múzeumok gyarapodása
- Kiállítási szervezetek, kiállítások. A korszak csomópont kiállításai.
- A művészettörténet-írás és a műemlékvédelem alakulása Keletyitől a MÁ-ig.
- A művészetelmélet (Fülep, Lukács) és a műkritika. Építészetelméleti irányzatok.

3 ív

III. Művészeti irányok, iskolák és művészegyeniségek

1. A historizmus és a késő eklektika

- a historizmus utóélete az építészetben. Steindl Schulek, Hauszmann, Schmahl, Schickedanz, Pecz, Hübner, Czigler és Alpár művészete
- a romantikus akadémikus festészet és szobrászat továbbélése, a történelmi festészet záróakkordja. Zala, Fadrusz, Liptóújvárosi Stróbl, Róna, Beniczúr, Lotz, Székely, Feszty
- eklektikus, historizáló iparművészet

4 ív

2. A realizmus ösvényén

- Mednyánszky
- Fényes Adolf és a Szolnoki Művésztelep
- az alföldi iskola
- a realizmus és a naturalizmus összefonódása a szobrászatban és a festészetben (A Műcsarnok naturalista szárnya)

6 ív

3. Az új természetlátás művészei

- a müncheni Hollósy-kör
- a nagybányai mozgalom története és elmélete
- a nagybányai mozgalom művészei
Hollósy
Ferenczy
Réti
Thorma
Csók, Iványi és a nagybányai kismesterek
- a neósok mozgalma
- a Kecskeméti Művésztelep

7 ív

4. A magyar szimbolizmus, posztimpresszionizmus és szecesszió

- a magyar posztimpresszionizmus és szimbolizmus művészei
Rippl-Rónai
Csontváry
Gulácsy
Beck Ö. Fülöp és az impr.-posztimpr.-szecessziós plasztika
- a nemzetközi szecesszió hatása a magyar építészetben. A nagypolgári építészet.
- A Lechner-kör és a nemzeti-népi építészet
Lechner Ödön
Lajta, Komor-Jakab
Kós K., Thoroczkay, Medgyasszay
- A szecesszió magányos mesterei
Árkay, Magyar, Tóry, Pogány
- a gödöllői iskola (története és művészei)
Kőrösfői
Nagy S.

5 ív

2 ív

f) a szecesszió az iparművészetben a népművészet helyzete és kapcsolata az iparművészettel szecessziós iparművészet, a világkiállítások a Zsolnay gyár	3 ív 1 ív	b) a Nyolcak és az aktivizmus melletti progresszív törekvések Nagy Balogh Egry c) A világháború tükröződése a képzőművészetben d) A Tanácsköztársaság művészete	5 ív
g) a szecessziós grafika			
5. <i>A modern magyar művészeti nyelv megteremtéséért vívott küzdelem</i>		IV. Függelék, bibliográfia	
a) az impresszionista világkép racionalista bírálata a külföldi avantgarde törekvések asszimilálása		Bibliográfia, névmutató stb.	3 ív
b) a Nyolcak művészete (története és művészei)			
c) Lajta-műhely és a modern építészet kezdetei	6 ív		
6. <i>A forradalom vonzásában</i>		összesen kb. 60 ív	
a) a magyar aktivizmus Nemes Lampérth Uitz a Kassák-kör kibomlása		+30 ív kép kb. 90 ív	
		Németh Lajos	

FINE ARTS IN HUNGARY AT THE TURN OF THE 19TH-20TH CENTURIES

In the first part of the paper the author analyses the problem of dividing lines between artistic periods. The only difficulty is to mark the beginning of the period under study: the final year, 1919 was an important turning point in Hungarian history, justifying to consider it as a dividing line between two subsequent artistic periods. The beginnings can be traced around the year 1890, when the slow transformation process of the cultural model could already be assessed.

The cultural model of the age was characterized by the symbiotic coexistence of the views of feudal, land-owning high and middle aristocracy with urban-bourgeois, and then radical-plebeian attitudes, as well as by the conflicts of these antagonistic philosophies. The period was marked by the antagonism of official-conservative and progressive art, which, however, did not become the conflict of pseudo and real art like in France, because official and progressive art were linked at several points.

In progressive art the following trends evolved in that period: popular-national endeavours, progressive

inspite of all their complications; art of the Nagybánya group relating a new view of nature — and thus art — to the vision and emotion of the individual; realistic tendencies with deep social interest; trends searching for the modernization of artistic forms and influenced by radical bourgeois views like the group of the Eights and activism emphasizing the correlation of social and artistic revolution. Side by side with artists joining; certain trends, there were solitary figures creating their individual world of vision like Tivadar Csontváry and Lajos Gulácsy.

In the second part of the paper the structure of the volume is outlined. The book is divided into two major sections. In the first section the integration of art into the overall social structure, the institutional, organizational forms of art are analysed. Thus, in this section the art of the period is surveyed from the aspect of the sociology of art. In the second section the author deals with artistic trends, oeuvres from related aesthetic viewpoints and those of art history.

Lajos Németh

A KORSZAKHATÁROK KÉRDÉSE

A Tanácsköztársaság leverésétől a felszabadulásig terjedő negyedszázadot valamennyi rokon tudomány külön periódusnak tekinti, s annak tartja a művészet-történet tudománya is. Az eddigi marxista igényű összefoglalások ilyen értelemben íródtak. Az utóbbi időben azonban mind a rokontudományok (pl. irodalom-történet), mind a saját tudományunk körében vitatni kezdték a kezdő és záró időpontot, s 1919 helyett a század tizes éveit — művészettörténetben a Nyolcak fellépésének idejét —, 1945 helyett a 40-es évek végét, az 50-es évek elejét jelölték meg periódushatárként. E viták során ugyanakkor minden esetben hangsúlyozták az 1919-es és 1945-ös változások számos vonatkozásban meghatározó jelentőségét.

Arról van szó tehát, hogy e sok vonatkozásban meghatározó, sok vonatkozásban döntő dátumok bizonyos vonatkozásban vagy vonatkozásokban nem jelentenek kezdetet, illetve befejeződést. Egyes mozzanatok kezdete korábbra, vége későbbre datálható. Ilyen mozzanatokat bőven találunk legújabbkori művészetünk történetében, ha vizsgálódásunk elsődlegesen stílus-áramlatok, stílustörekvések keletkezésére, mozgására, méginkább ha egyes stíluslemek élettartamára irányul.

Nyilvánvaló, hogy modern művészetünk története — bármelyik műfajt nézzük — nem 1919 augusztusával kezdődik. Az építészetben vissza kell menni az új építőanyagok alkalmazásáig és azok formai megnyilvánítására való törekvésekig, Lajta, Málnai, Árkay Aladár munkásságáig, a szobrászatban Beck Ö. Fülöp és Medgyessy jelentkezéséig, a festészetben Rippl-Rónaiig és a Nyolcakig. Szocialista művészetünk előtörténete is korábbra nyúlik, a Tanácsköztársaság időszaka azonban már több is mint előtörténet. 1919 augusztusával nem indul új stílusáramlat, nem tűnnek el végleg és nyomtalanul (még ha akkor úgy látszott is) azok a stílustörekvések, művészeti irányzatok, amelyek korábban jelentkeztek. Bármilyen szempont szerint vizsgáljuk azonban művészetünk alakulását, bármennyire fejlődésének „öntörvényei” szerint próbálnánk követni a művészeti folyamatot, a Tanácsköztársaság bukásával bekövetkező, meginduló változásokat lehetetlen figyelmen kívül hagyni.

Mi történt voltaképpen? Idegen hatalmak támogatásával visszaállították a nagytőke és nagybirtok uralmát, s ennek konzerválása érdekében új, lényegében a fasiszmushoz közelítő hatalmi, politikai rendszert honosítottak meg, megelőzve ezzel az 1922-től fasiszalódó Olaszországot, s az 1933-ban uralomra jutó német fasiszmust. A társadalmi-gazdasági alap tehát a forradalmak okozta megrendülés ellenére nem változott, s a rendszer fennállása alatti lassú és egyenetlen gazdasági fejlődés sem idézett elő gyökeres változást a társadalom szerkezetében; a változás mindenekelőtt a politikai, ideológiai téren volt mérhető. Felerősödött és szélsőséges formát öltött a századforduló éveiben is fellelhető, nagyhatalmi illúziókkal terhelt nacionalizmus, fellángolt az antiszemitizmus, minden formában irtották az internacionalizmus gondolatát, erőszakos eszközökkel elnyomták a munkásmozgalmat, üldözték a kommunista, szocialista eszméket.

Egészében egy avult, külsőségeiben is konzervatív, (ám az új történelmi helyzet kívánta „korszerűsítéseket”

— a fasiszta jellegű elemeket — gyorsan és rugalmasan asszimiláló), a tekintély elvére épülő, címkórságos „neobarokk társadalmat” hoztak létre, a régi nemesi formákhoz töretlenül sőt fokozottan ragaszkodó „úri rendet”, amelyben igen nagy szerepe volt a különbözö állami és egyházi, illetve a kettőt összekapcsoló ceremóniáknak, serlegavatásoknak, szoborleplezéseknak, zászlószenteléseknek és körmeneteknek, mindenféle külsőségeknek.

A rendszer különösségéhez tartozott, hogy többféle — külső és belső — körülmény kényszerítő hatására helyet kapott benne a dualizmus kori konzervatív uralmi rendszer némely eleme is. További — a művészetek szempontjából is fontos — jellegzetesség, hogy tovább élt (jóllehet nagyrészt illegális formák között, megnyírbált lehetőségekkel) a rendszer urai és hívei részéről sokszor emlegetett liberális szabadkőművesség, sőt elég erős marxista szárnya is alakult. Az eszméiket terjesztő sajtóorgánumok, egyáltalán a polgári ellenzéki sajtó megőrzött vitaszelleme, szabadabb elvei és hangja nélkülözhetetlen volt a konzervativizmussal szembenálló művészet fejlődéséhez, a különböző törekvések érvényesüléséhez. A művészet közvetlen támogatásában (anyagilag, hazai és nemzetközi kapcsolatok biztosításában stb.) játszott szerepük sem lebecsülhető. (A kérdés teljes tisztázása — történettudományi kutatásokra támaszkodva — még előttünk áll. Így csak egy példa: Mészáros is segítették ezek, illetve az ezekkel szimpatizáló körök, Madzsar József, Fenyő Miksa, az Est konszern lapjai, Petrovics Elek, Szalay Emil stb.) Túl ezen igen nagyjelentőségű (ez már köztudottabb és feldolgozottabb) magának a forradalmi munkásmozgalomnak a — gazdasági válság kezdeti éveiben különösen felerősödő — közvetlen és közvetett hatása a művészet alakulására, a legjelentősebb életművek létrejöttére.

E különös arculatú, konzervatív és reakciós államrendnek hasonlóan jellegzetes, konzervatív és reakciós fogantatású „művészet” felelt meg a hivatalosság szintjén. A „neobarokk gondolkodásnak” mindenekelőtt neobarokk, neoreneszánsz építészet, festészet és szobrászat. Az ellenforradalom felülkerekedésével megerősödött, újra előnyhöz jutott a korábban meghátrálni kényszerülő konzervatív szárny, jóllehet minőségében még silányabbat produkált, mint annakelőtte. Szakadékká mélyült az árok, amely addig is elválasztotta a progresszív és konzervatív művészetet.

A konzervatív művészet „fejlődésében” az ellenforradalom győzelme nem okozott visszaesést, inkább új, fellendülő szakaszról beszélhetünk. Minden más törekvésben azonban legalábbis átmeneti megtorpanás következett be. A legélesebb törés a forradalmak idején leginkább aktivizálódott, stílusban a kubizmus, expresszionizmus elemeit ötvöző, szociális töltésű aktivista művészet vonatkozásában volt megfigyelhető. Képviselőinek zöme emigrációba kényszerült. Úgy látszott, hogy művészetük, az az irányzat, amelyet képviseltek, végképp ki- kapcsolódik a magyar művészet vérkeringéséből. Csak az utóbbi időben tárultak és tárulnak fel azok a szálak, amelyek világosan mutatják, hogy mind a korábbi, mind pedig későbbi tevékenységük (Uitzé, majd a hazatérő

Kassáké és Bortnyiké) nyomott hagyott, élesztő szerepű volt művészetünk folyamatában.

Genthonnak a harmincas években tett megállapítása szerint az aktivistáknak volt köszönhető, hogy a „tájékozatlanabb közönség”, és persze a hivatalos körök szemében „kommunista művészetnek” nyilvánult minden stílári kezdeményezés is, ami a posztimpresszionizmus után következett, s ilyenformán eleve bizalmatlanság fogadta. Kifejlődni, gyökeret eresztetni nem tudtak. Jobb szemmel nézték, megtűrték sőt támogatták azokat a törekvéseket, amelyek elveikben és produktumaikban korábbra nyúltak vissza, a különböző történeti korokhoz és stílusokhoz, a múlt századi életkép- és történeti festészethez, szobrászathoz, Szinyeihez és Nagyibányához. Engedélyezve volt a magyarság minden változata, így — különösen az építészetben — továbbélhetett a magyaros szecesszió, s bizonyos támogatásban részesülhetett az alföldiek romantikus szárnya is.

Ebben a rendszerben valami új, progresszív művészeti kezdeményezés — olyan, amelyik kiléphetett az elszigeteltségből —, voltaképpen csak az úgy-ahogy tolerált irányzatok vonalán (vagy azokhoz valamilyen formában kapcsolódóan) jöhetett létre, még az említett pozitív erők megléte mellett is. Tényezővé válhatott tehát a posztnagybánya névvel jelölt, hagyomány, szépség, humanitás elveit valló és megvalósító irányzat a festészetben és szobrászatban. Tényezővé váltak, sőt a kor második felében — a konzervatívok mellett — a hivatalosok rangjára emelkedtek a neoklasszicista irányzat Rómában továbbképzett képviselői. Mint ahogy általában a kül- és belpolitika alakulására igen nagy befolyással volt a különböző külső irányokból jövő nyomás, hasonló nyomás érződött a művészetpolitika alakulásában, az e téren tapasztalható viszonylagos engedékenységben is. Az olaszok már az első ottani bemutatónk alkalmával jelezték igényüket valami modernebb iránt, s ennek az igénynek a rendszer kultúrpolitikusi természetesen siettek eleget tenni. Így állt elő az a furcsa helyzet, hogy a külföldi magyar kiállításokon hamarosan nagyobb súllyal szerepeltek az itthon még megvetett vagy épp hogy megtűrt irányzatok a nagy többséget képviselő és összehasonlíthatatlanul nagyobb előnyöket élvező konzervatívoknál.

A mondattakkal csupán látszólag áll szemben az a tény, hogy ez a periódus szülte azt az életművet is, Derkovitsét, amely a legmélyebb és legteljesebb valójában tudta tükrözni a kor és társadalom hatalmas ellentéteit. Eltekintve minden egyéb — részben említett — mozzanattól, hogy egyáltalán létrejöhett ez az életmű, azt némiképpen az is biztosította, hogy néhány vékony szálon (nem a gyökereit és nem a lényegét tekintve) a legalitást élvező posztnagybányai irányhoz kapcsolódott (nem egészen véletlenül sorolták melléjük a múltban, sőt sorolják olykor a jelenben is), s azokat az értékeket is magába ötvözte, amelyek ezen irányzatnak nem csekély jelentőséget adtak és adnak. Hasonló volt a helyzet Mészárosnál is, aki a szobrászatban jutott legtovább az úton, amelyen Derkovits járt. Művészetével több szálon kötődött egyéb áramlatokhoz, Medgyessyhez, Pátzayhoz, így némi joggal hozzájuk is lehet kapcsolni. Azt, amiben túllépett rajtuk — eszmeiségben, feladatvállalásban —, itthon folytatni, igazában kibontakoztatni lehetetlen volt. Rokon összefüggésben említhetjük az ismételtlen külföldre kényszerülő Breuer Marcellt, vagy a harmincas években kirajzó nagyszámú fiatal, köztük Kemény Zoltánt, Vásárhelyi Viktort, Tóth Imrét és másokat.

Az ellenforradalom győzelmével és berendezkedésével elkezdődő, különféle eredményekre vezető változások mindenképpen jelentősek. Ezek indokoltá teszik a kor művészetének a megelőzőtől és a következőtől különálló tárgyalását. Bizonyos — említett és más — szempontok szerint lehet egyúttal, egy feldolgozásban tárgyalni ezt a kort a megelőzővel, esetleg annak egy szakaszával (ez a forma azonban itt szükségtelen, mivel egymáshoz izüld, egymást kiegészítő, teljes feldolgozást nyújtó kézikönyvsorozatról van szó), de a változás, a törés semmiképpen sem hagyható figyelmen kívül. Hasonló a helyzet a záró

évszámmal is. Csak egyes mozzanatokat kiragadva, az egész folyamatról viszont megelégedkezve, a művészeti fejlődés viszonylagos önállóságát, az új irányzatok jelentkezésének kritériumát abszolúttá avatva lehet 1949-es, vagy 1953-as korszakhatárról beszélni. Természetes, hogy amint az ellenforradalmi rendszer szabad utat adott a megelőző konzervatív irányzatok számára, az új, népi demokratikus rendszer hasonlóan befogadta a korábbi — a változást sokban előkészítő — progresszív törekvéseket. Ezekben tehát nem okozott, nem okozhatott törést a történelmi fordulat, képviselőinek nem kellett új irányzatokat kezdeniük. Azt bontakoztathatták ki, amit korábban kezdtek. Lehetőségeik azonban mindenképpen megváltoztak. Az építészetnek nagy lendületet adott az újjáépítés, de a szobrászok, festők többsége is tisztán látta — és vállalta — a más igényekből fakadó új feladatokat.

A fentiek értelmében az 1919-es és 1945-ös periódus-határ feltétlenül helytálló.

A MŰFAJOK FEJLŐDÉSE

A politikai-ideológiai tényezők alakító hatása mellett a korábbi korszakhoz képest erősen megcsappant anyagi lehetőségek nagy befolyással voltak a művészet, s ezen belül az egyes műfajok fejlődésére. Az építészeti megbízások száma, méretei általában csökkentő tendenciát mutatnak, s bizonyos változás észlelhető a létesítmények jellegének eltérő voltában is. A kapitalista fejlődés kívánta nagy millenniumi építkezések (középületek, pályaudvarok stb.) után a hangsúly a középvo-lumenű, némileg a „kultúrfőlny” politikáját is szolgáló hivatott létesítményekre tevődött, és a főváros mellett megnőtt egyes vidéki centrumok (Szeged, Debrecen, Székesfehérvár) szerepe. A korszerűbb, modernebb kezdeményezések zömmel a magánépítkezések területén jelentkeztek, s csak a harmincas évek közepétől mutatkoztak erőteljesebben a középépítkezésekben is.

A szobrászatra ugyancsak nagy hatással volt az anyagi romlás. Igen nagy vetélkedés folyt a viszonylag kisszámú megbízásért, a különböző emlékművekért, hősi emlékekért. A szobrászat új anyagaként, bizonyos mértékig stílusalakító mozzanatot is jelentve terjedt el a műkő. A nagyobb méretű munkákkal szemben megnőtt a kispasztika és a portré jelentősége.

A festészet az előbbiekhöz képest — igen viszonylagosan — szabadabban fejlődhetett, általában ezért beszélhetünk — a progresszív vonalat szem előtt tartva — e műfaj előtérbe kerüléséről, vezető szerepéről. A megbízásokra készült művek (falképek, reprezentatív portrék) természetesen itt is kizárólag a hivatalos kultúrpolitika vonalát követhették. A grafikai műfajok fejlődése, eredményei jelentősek, különösen a forradalmi töltésű sorozatokat, valamint a reklámgrafikai munkákat tekintve.

Az egyes iparművészeti ágak alakulására különösen nagy mértékben hatottak a politikai-ideológiai áramlatok, az építészett historizáló, konzervatív, magyaros törekvései, a dzsentri majmoló újjagdagok ízlése. A fontosabb teljesítmények a faliszőnyeg, a kerámia és a belsőépítészet területén születtek.

STÍLUSTENDENCIÁK, ESZMEI ÁRAMLATOK

A század tizes éveitől kezdődően megszorodó európai stílusirányzatok elnevezéseinek átvétele — kubizmus, futurizmus, expresszionizmus, konstruktivizmus, dadaizmus, neoklasszicizmus, funkcionalizmus, szürrealizmus stb. —, a magyar művészeti törekvések jelölésére való alkalmazása, ha többé kevésbé jogosult is, a tagolásnak és jellemzésnek csak igen korlátozott lehetőséget tudja biztosítani. Korszakunk éppen a nagy tagadások, újakezdések, a stílusforradalmak lezajlása után veszi kezdetét, amikor általában lehiggadás, bizonyos klasszicizálódás, mindenesetre — különösen nálunk — a fenti stílusjellegzetességek keveredése, együttes jelentkezése konstatalható, nem csupán életművekben, hanem

konkrét művekben is. Sok esetben igen nehéz eldönteni, hogy egyik vagy másik művész életműve, illetve életművének akár egy szakasza, milyen stíluselnevezéssel illethető. De ha eldöntjük is, a kétkedésnek majdnem mindig tere marad.

Valamivel kedvezőbb a helyzet a nálunk kialakult, a specifikumokat is figyelembe vevő elnevezésekkel, amelyek nem csupán szűkebben vett stílustörekvést jelölnek, hanem — a hozzájuk társuló asszociációk vagy előítéletek folytán — némileg művészeti elvek, sőt eszmei-ideológiai irányulás tekintetében is eligazítanak. A nehézségeket itt éppen ez okozza. Ha azt mondjuk: poszt-nagybánya, az avantgard irányokhoz képest fokozott természet felé fordulást, a motívumok, hangulatok lírai megjelenítését, l'art pour l'art-os felfogást stb. értünk rajta. Joggal érezzük hát elégtelennek a meghatározást, ha pl. Egryről, vagy Derkovitsról van szó. (De ha művésztünk drámaibb, expresszívebb jellege miatt az expresszionizmus című alá soroljuk őket, az elégtelenség akkor is nyilvánvaló.) Míg posztnagybányánál az elnevezéshez bizonyos mértékben társuló apolitikusság, arisztokratizmus okoz problémát, a római iskola esetében a politikusság, az iskola hivatalossá válásának ténye az, ami zavaró, olyannyira, hogy ide hovatovább már csak egyértelműen negatívnak vélt életművek sorolhatók: Aba Novák például — monográfusa szerint — nem tartozik a római iskola képviselői közé.

Ha meggondoljuk, hogy éppen ez a két eszmei-stiláris törekvés az, ami a vizsgált korszakban viszonylag a leginkább körülhatárolt, a leginkább tisztázott, minden okunk megvan a szkepticizmusra a többi, az azonos vagy hasonló tendenciákat átfogóan jellemezni kívánó elnevezést illetően. Márpedig, ha nem akarunk magányos bolygókról, öntörvényű életművekről beszélni, feltétlenül meg kell találnunk ezeknek, a korszakban kétségkívül létező, megfogható, lazább-szorosabb társulásoknak, csoportosulásoknak legfőbb jellemzőit, az egyes életműveket összefűző közös szálakat. Ehhez persze félre kell tenni az eddigi előítéleteket, a túlságosan egyoldalú értelmezéseket, akár posztnagybányáról, akár a római iskoláról vagy más csoportosulásról van is szó.

Még közelebb jutunk a megoldáshoz, ha figyelembe vesszük, hogy korszakunkban a politikai szféra említett domináns és retrográd szerepe, a súlyos gazdasági helyzet, a mindinkább éleződő társadalmi ellentétek a művészetek terén is fokozott differenciálódáshoz és polarizálódáshoz, erős eszmei-ideológiai jellegű megosztottsághoz vezettek; e megosztottságnak nemcsak a ténye, hanem a tudata is rányomja bélyegét a korra. Korántsem utólagos átpolitizálásról, erőszakolt rendezési koncepció érvényesüléséről van szó tehát, ha hivatalos-konzervatív, polgári, népi, szocialista, kommunista eszmeiségű művészetről, művészekről beszélünk. A kor művészetének elemzésekor, és éppen a legjelentősebb életművek esetében, ezek a fogalmak kikerülhetetlenek. Beszélni kell tehát szocialista művészetről, szocialista realizmusról (amely fogalommal — a nem kifejezetten ilyen jellegű feldolgozásoktól eltekintve — az utóbbi időben egyre ritkábban találkozunk szakirodalomunkban). Csak így tudjuk megnyugtató módon körvonalazni például Derkovits helyét, akinek — mint fentebb láttuk — éppolyan szűk a posztnagybányai, mint az expresszionista megjelölés, de így találjuk meg a helyét Bokros Birmannak, Mészárosnak, Dési Hubernek, Ferenczy Noéminek és másoknak is.

Azok a széles értelmezésű, több összetevőből kialakuló áramlatok, amelyeket a két világháború közötti időszakot vizsgálva ezek után megnevezhetünk, a következők: *Historizmus*, *konzervativizmus*, mint a megelőző korszakból öröklött, e korszak elején felerősödő, később csökkenő szerepű, de mindvégig jelenlevő irányzat. Valamennyi műfajban érvényesül, de legmaradandóbb nyomot az építészetben és az emlékműszobrászatban hagyott. *Aktívizmus*, *avantgard*, ugyancsak a megelőző korszakból folytatódó, de törést szenvedő, emigrációba kényszerülő, s többfelé ágazó irányzat. *Magyaros*, *népi törekvések*, előzményei visszanyúlnak a korábbi korszakba, de most (nem utolsósorban a hivatalosan és a

harmadikutas próbálkozások oldaláról egyaránt jelentkező paraszti orientáció miatt) igen fontossá váló áramlat, amely szinte valamennyi műfajban megnyilvánul. *Nyugat-európai irányulás*: gyűjtő elnevezése a századeleji reform-nemzedék örökségét folytató, a továbblépést az európai törekvések követésétől remélő művészeti kezdeményezéseknek. *Római iskola* — *Posztnagybánya* — *Szocialista művészet*, mint a korszakban kialakuló, illetve jellegzetessé váló, egymással párhuzamosan, és sok vonatkozásban egymásra hatóan alakuló áramlatok.

Még az előbbiekhöz hasonló szabad megfogalmazásban is nehéz elnevezést találni a harmincas évek második felétől kialakuló, nyilvánvalóan közös gyökerű, részben generációs indítékú, a közvetlenül megelőző, jelentős eredményeket elért irányzatokat valamiképpen egyformán tagadó (tagadva folytató) törekvésekre, a Korniss—Vajda-féle szürrealizmusra, az európai és szocialista új realistákra, a Márciusi Front elveit követő népi szocialistákra stb. Ezeket legcélszerűbbnek látszik *A háború közeledése és a háború évei* címen összefogni.

A BELSŐ FEJLŐDÉS SZAKASZAI

Ahogy a korszak kezdetének és végpontjának kijelölésében, úgy a belső fejlődés etapjainak alakulásában is szoros történeti meghatározottság érvényesül. A változások a különböző irányzatok módosuló elrendeződésében, az erőviszonyok bizonyos változásában, valamint új eszmei, stiláris tendenciák jelentkezésében, sűrűsödésében, felerősödésében mérhetők.

Az ellenforradalom uralomra jutásával és berendezkedésével új lendületet kap a historizáló konzervativizmus. Az aktivista avantgard emigrációba kényszerül. A többi irányzat képviselői várakozó álláspontra helyezkednek, külföldre mennek, félrevonulnak. A historizálás jellegzetes válfajaként, a valóságtól való elfordulás bizonyos tüneteként a progresszívneknl is klasszicizáló-dás figyelhető meg. Az emigrációban kristályosodó pontok: a Bortnyik—Kassák-féle képarchitektúra, Uitznak a proletkult tendenciákat a polgári avantgard eredményeivel ötvöző munkássága, többeknek a Bauhaus kezdeményezésekhez való felzárkózása, a német expresszionizmussal való találkozás. Az itthoni derékhad némileg kiállításként értékelhető, a későbbi alakulásra befolyással bíró tette volt a Színei Társaság megalakítása. Jellegzetesség az alföldiek magyaros törekvése. A modernebbek elszórt jelentkezése a Belvedere és a Helikon kiállításain követhető nyomon. Ez a szakasz nagyjából 1923-ig tart, de természetesen minden szál valamilyen formában továbbvezet.

A rendszer viszonylagos konszolidálódásával, a gazdasági élet ideiglenes stabilizációjával egyidőben a hazai progresszív mozgólódások fokozatos erőgyűjtése, tömörülési szándéka, térnyerése figyelhető meg. Rövid ideig működik és szervező erőt képvisel az Ars Una. 1924-ben megalakult a KUT, magába olvasztva az UME-t, amelynek újjászervezésére 1927-ben került sor. 1925-ben megindul a Magyar Művészet. Derkovits 1923—26-ig Bécsben él, kapcsolata szorossá válik a munkásmozgalommal, ez tematikájában is tükröződik. A korábbi klasszicizáló szakasz után stílusában most az expresszionista hang válik dominálónak. Hasonló stílusváltás másoknál is tapasztalható. Az emigrációból számosan hazatérnek, stílusuk lehiggad. Egry, Szőnyi, Aba Novák, Bokros Birman, Pátzay művészete egyre határozottabb arculatot kezd ölteni. Ez a generáció megerősödik, ugyanakkor már jelentkezni kezd a következő is.

A gazdasági válság éveiben feszültségekkel teli egyensúlyi helyzet alakul ki a pozíciókat őrző konzervatívok és a progresszívek (hozzájuk képest kicsiny és erősen differenciált) mezőnye között. Megerősödnek a haladó polgári, népi és szocialista törekvések, az életművek kiteljesednek. Az egész korszak legnagyobb eredményei születnek e rendkívül és minden tekintetben kiéleződő társadalmi szituációban. A posztnagybányai törekvések fénykora ez. Derkovits egyetemes jelentőségű és érvényű szintézist teremt. A legújabb generáció szobrász kép-

viselőjeként Mészáros tűnik fel üstökösként. Az építészetben szerephez jutnak a Bauhaus és Le Corbusier tanításait és egyéb korszerű elveket követő modern szellemű alkotók. Ekkor kezd tevékenykedni a CIAM magyar csoportja, megindul a Birbauer Virgil szerkesztette Tér és Forma. Kassák Munka köre jelentőségre tesz szert a következő generáció nevelésében. Bortnyik reklámgrafikai iskolája is a Bauhaus elveket terjeszti. A Római Magyar Akadémia egyre több ösztöndíjast fogad, körvonalazódni kezd a római iskola; általában modernizálódik a hivatalos egyházi művészet.

A harmincas évek közepétől a háború kitöréséig terjedő szakaszban a korábbi nagy eredmények hatása, továbbgyűrűzése tapasztalható, ugyanakkor egyre határozottabb differenciálódás, éleződő ellentétek figyelhetők meg a progresszív táborban is, ami összefügg a zömében visszatartott, fékezett (nem teljesen azonos évtárat) újabb generáció egyre fenyegetőbb fellépésével. Új programokkal induló csoportosulások szerveződnek. Az óriássá nőtt proletárművészet a polgári körökből is követőket verbuvál. Új realisták néven állítanak ki a szocialista képzőművészek megszerveződő csoportjának tagjai. Egyre inkább szélesedni kezd a népiek tábora, különösen a szobrászatban. Szentendrén a konstruktivizmus és szürrealizmus elemeinek ötvözését megkísérli, a fenyegetettség fokozódó érzését kivetítő művészet teremődik. Az expresszionizmus főleg Bokros Birman művészetében válik újra jelentőssé. A periódus végére megszűnik a CIRPAC, nagyjából lezárul a modern építészeti törekvések jelentőssé váló szakasza, megszűnik a Magyar Művészet, átmenetileg befejezi együttes tevékenységét a szocialista képzőművészek csoportja.

A háború közeledése idején és a háború éveiben felerősödnek a nacionalista tendenciák, részben németellenes éllel, fokozottan hallatják hangjukat a „mélymagyarság” hívei a képzőművészetben is. Bár a modern építészet őrzi korábban megszerzett pozícióit, lehetősége megcsappan. Ismét nagyobb szerepet kap a népi architektúra követése. Jellegzetesség, hogy ezt most némileg a németországi, ún. Heimastil is befolyásolja. Újjászerveződik a szocialista képzőművészek csoportja. Az antifasizmus és népfrontpolitika jegyében kísérletek történnek az összefogásra. Többen a fasizmus áldozataivá válnak. A súlyosbódó helyzetben is jelentős műveket alkot Kozma Lajos, Fischer József, Bokros, Ferenczy Béni, Ferenczy Noémi, Medgyessy, Egry stb., mellettük egyre nagyobb fontossága van az említett újabb generáció képviselőinek, akik széles, bár szervezetlen — illetve különböző törekvéseket képviselő — táborral állnak össze, s szerepük lesz a következő korszakban.

A KÖTET TAGOLÁSA

A kötet a főszerkesztés eddig kialakított elképzeléseinek megfelelően öt fő részre tagolódik: I. bevezető tanulmány, II. a művészet korabeli helyzetét ismertető fejezetek, III. a művészet konkrét alakulását tárgyaló, elemző rész, IV. a függelék, V. képanyag. E részekben belül legnehezebbnek a III. felépítése látszik.

A fentiekből világosan kiderül, hogy ennek a résznek tagolására két alapvető megoldás kínálkozik: a kronológikus és az áramlatok szerinti. Az első mellett szól a fejlődés logikájának világos érzékelhetősége, ellene viszont, hogy a jelzett áramlatok, irányzatok, s nem utolsósorban maguk az életművek ez esetben csak tördelten, részletekben lennének tárgyalhatók, ami a kötet használhatóságát igen megnehezítené. Olyan megoldást kell tehát keresni, amely a lehetőségekhez képest érzékelteti az időbeli alakulást, ugyanakkor lehetővé teszi egy-egy áramlat, illetve az áramlatok részét képező életművek összefoglaló elemzését és értékelését. A kronológikus áttekintést meg lehet oldani a bevezető tanulmányban, és a függelékben közzétett részletes időrendi táblázatban. Ez a megoldás egyébként, mint a kötet tervezett felépítése, a leginkább felel meg a főszerkesztés jelzett elveinek, valamint a megelőző korszakot tárgyaló kötethez való igazodás jogán kívánalmainak is.

A KÖTET VÁZLATA:

A kötet tárgya, felépítése (előszó)

A kor általános jellemzése (bevezető tanulmány)

Egyetemes történeti és művészettörténeti összefüggések. Az ellenforradalmi rendszer kialakulása és berendezkedése. Megtorlás, emigráció. Konzervativizmus és progresszió. A kultúrpolitika elvei, alakulása. A műfajok egyenlőtlen fejlődése, lehetőségei. Anyagi helyzet. Közizlés. Eszmei áramlatok: polarizálódás. Stílustörekvések: szintetizálódás. A haladó kezdeményezéseket támogató erők. A művészeti fejlődés egyes szakaszainak jellemzése, időrendi áttekintés

3 ív

A MŰVÉSZET HELYZETE

A művészeti oktatás

Építésznevelés
Képzőművészeti oktatás
Iparművészeti képzés
Magániskolák

1 ív

A művészeti élet szervezeti keretei

1. Nagyobb társulások:

Képzőművészeti Társulat
Magyar Képzőművészek Országos Szövetsége
Magyar Építőművészek Szövetsége
Magyar Mérnök- és Építészegylet
Magyar Iparművészek Országos Egyesülete
Színei Társaság
KUT
UME
Lechner Ödön Társaság

2. Művésztelepek:

Szolnok
Kecskemét
Hódmezővásárhely
Miskolc
Szentendre

3. Iparművészeti közösségek

4. Építészeti Irodák

1 ív

A művészet támogatásának formái

Megbízások, pályázatok a különböző műfajokban
Ösztöndíjak. Külföldi magyar intézetek
Díjazások, kitüntetések
Vásárlások (állami, fővárosi, magán)

1 ív

Kiállítások

Műcsarnok
Nemzeti Szalon
Ernst Múzeum
Belvedere
Helikon
Mentor
Tamás Galéria
Fränkel Szalon
Corvin

1 ív

Köz- és magángyűjtemények

Szépművészeti Múzeum (Új magyar képtár)
Fővárosi Képtár
Iparművészeti Múzeum
Magángyűjtemények (Fruchter, Radnai, Szilágyi stb.)

1 ív

A kor művészetszemlélete

Művészettörténetírás
Polyóiratok, napilapok
A művészet lényegére vonatkozó elméletek nézetek
A művészeti kritika főbb tendenciái és képviselői
3 ív

A KOR MŰVÉSZETÉNEK FŐ ÁRAMLATAI

Historizmus, konzervativizmus

1. A történeti stílusok követése az építészetben
Wälder Gyula
Rerrich Béla
Hikisch Rezső stb.
2. Az iparművészet fejlődésének sajátosságai
Historizmus, eklektika.
3. A nacionalista propaganda eszközei: emlékműszobrászat, történelmi festészet. Reprezentatív arckép
4. A műcsarnoki művészet

6 ív

Aktivizmus, avantgard

1. Proletkult programok
Az Egység köre
Kassai Munkás
Hevesy-Palaszovszky
2. Uitz proletárművészete
3. Képarchitektúra
Bortnyik
Kassák
4. Magyarok a Bauhausban
Moholy Nagy, Molnár Farkas, Forbát Alfréd, Breuer Marcell, Réth Alfréd, Kállai Ernő stb.

5 ív

Magyaros, népi törekvések

1. A magyaros szecesszió továbbélése
Medgyaszay, Thoroczkai-Wigand stb.; Tevan, Kner, Kozma
2. Az alföldiek
Rudnay
Tornyai
Nagy István
Kosztá
Endre Béla
Pásztor
Holló I.
3. Medgyessy
4. Népi törekvések, népművészeti hatások érvényesülése a kerámiában és más műfajokban
Gádor
Gorka
Kovács M.
Pekáry I.
5. Az őstehetségek kultusza
Benedek Péter, Győri Elek, Gajdos János, Süli András stb.

7 ív

Nyugat-európai igazodás; funkcionalizmus, modernizmus

1. A német expresszionizmus hatása
Kernstok K., Bokros Birman, Berény R., Kádár Béla, Scheiber Hugo, Bernáth Aurél, Derkovits stb.
2. Párizsi iskola
Tihanyi, Pór, Vaszary, Csók, Czöbel, Márfy, Kmetty, Czigány, Szobotka, Perlrott Csaba, Farkas István, Bornemissza, Matyasovszky, Csáky József, Cserepes István, Vedres Márk stb.
3. A modern építészet előretörése, eredményei
A CIAM magyar csoportja
Molnár Farkas
Fischer József

- ifj. Dávid K., Wanner J., Kozma L., Nyíry I., Lauber L., Rimanóczy Gy., Janáky I., Major Máté stb.
4. A belsőépítészet fejlődésének alakulása.
Kozma, Kaesz
 5. Az alkalmazott műfajok megújulása. A reklámgrafika fellendülése

8 ív

Új klasszicizmus, római iskola

1. Új klasszicizmus, mint előzmény
Beck Ö. F., Vedres, Pátzay, Szőnyi, Aba Novák, Korb E. stb.
2. A Római Magyar Akadémia ösztöndíjasai
3. Aba Novák Vilmos
4. A római Iskola. Az egyházművészet fellendülése
Templomépítészet (Rimanóczy, Árkayék, Kotsis Iván), falképek, szobrok, oltárképek, ötvösség, textilművészet

4 ív

Posztnagybánya

1. A nagybányaiak további útja és hatásuk.
Réti elméleti munkássága és oktató tevékenysége.
2. A posztnagybányai törekvések fénykora.
Bernáth
Szőnyi
Berény
Egry
Pátzay
Ferenczy Béni munkássága
A Gresham kör kialakulása, elvei, jelentősége

8 ív

Szocialista törekvések

1. Kassák szervező szerepe. A Munka kör. Szociófotó
2. A szocialista művészet kibontakozása
Derkovits Gyula
Dési Huber István
Mészáros László
Ferenczy Noémi
Bokros Birman Dezső
3. A szocialista képzőművészek csoporttá szerveződése
A szimpatizánsok köre (Vilt, Hincz) és a csoport tagjai. Elveik, tevékenységük, munkásságuk
Goldman György, Major Máté, Fenyő A. Endre, Háy Károly László, Berda, Nollpa, Farkas Aladár, Kondor György, Sugár Andor stb.

8 ív

A háború közeledése és a háború évei

1. A turanizmus, irredentizmus megnyilvánulásai a különböző műfajokban
2. Új avantgard kísérletek. Konstruktivizmus, szürrealizmus
Korniss, Vajda, Ámos
Gadányi, Barcsay, Martyn
3. Az új generáció derékhada
Mikus, Kerényi, Borsos, Duray, Kocsis A., Szabó Iván, Szalay Lajos, Gy. Szabó Kálmán, Bencze László, Kurucz D. István, Borberek Kovács Z., Domanovszky stb.
4. Antifasiszta törekvések. Összefogás a népfrontpolitika jegyében

4 ív

Időrendi táblázat

Képjegyzék

Névmutató

Tartalomjegyzék

összesen 61 szerzői ív

+ függelék

+ 500 kép

Kontha Sándor

HUNGARIAN ART 1919-1945.

The interwar phase is considered as an independent period both in Hungarian history and history of art. After the heavy shock of the Great War, succeeded by the bourgeois and the proletarian revolution; after the overthrown Hungarian Soviet Republic that followed, the rule of the system of large estate and the plutocracy got stabilized and re-established in our country for a quarter of a century. The counter-revolutionary regime under Horthy's rule was — in spite of its seemingly dominant anachronistic traits — essentially approaching to fascism. Officially the conservative art was greatly sponsored. At the beginning of the epoch the eclectic, historicizing trends — that seemed to decline previously — strengthened again. The representatives of the activist avant-garde — who played an important role during the World War and the revolutions — were obliged to go into exile. Though art-policy was obliged to make certain concessions, later, development and more significant headway of the new styles were in fact impossible in this country.

However the aspect of art of this period was extremely tinged. Beside the trends of historicism there was a strong, emphasizingly national and popular tendency too. The various Western-European endeavours had many followers. From the thirties on the so called „Roman School” took more and more definite character. Post-impressionism and the post-Nagybánya style — succeeding the very significant principles of the Nagybánya school — got so pronounced that their influence has been felt even at the present time. Beside all these the evolvement of the socialist art has been of great importance, the oeuvre of Gyula Derkovits in the first place.

The study tries to systematize the endeavours of architecture, of fine and applied arts of the indicated period before the works of the planned manual is effectuated.

Sándor Kontha

A KORSZAKHATÁROK KÉRDÉSE

A felszabadulás történelmi ténye pontot tett némely alapvető korábbi művészeti felfogásra, útnak indított újakat, történetileg lehetővé tette mindannak kezdetét, elkezdését, ami művészetünk forrongó, nemegyszer zaklatott legújabb történetében a leginkább meghatározó. S mert mindenekelőtt a művészet társadalmi funkciójának a felfogásában nyitott új fejezetet, olyan vonatkozásban tehát, ami a művészet filozófiai értelemben vett minőségét perdöntően meghatározza, ezért indokolt 1945-nek, mint olyan periódushatárnak a számon tartása, amely új minőségek születésének történetileg determinált lehetőségeit és feltételeit indítja meg.

A tervezett kötet záró időpontját, 1975-öt nem történeti vagy művészettörténeti tényezők indokolják, hanem a gyakorlat: a jelenkori kötet felső időhatárát a kötet megírásához lehető legközelebb kell megvonni, s az anyaggyűjtés praktikus munkájának lezárását is megkönnyítik a felszabadulás harmincadik évfordulója alkalmából történő visszapiantások, a szelekciót, értékelést segítő kiállítások. És minthogy a korszak második felében legfeljebb csak igen viszonylagos, kötetzárásra nem alkalmas szakaszhatár vonható, célszerű az 1945–1975-ös korszakot minden vonatkozásban nyitottként kezelni; az életművek nemcsak folytatódhatnak a jövőben, hanem változhatnak is, a stílusok, irányok állandóan és egyre gyorsabban variálódnak, s a műfajok is folytonos mozgásban vannak. Ezeket kell legfontosabb művészettörténeti sajátosságai szerint szelektálni és összefoglalni, kézikönyv-diszciplína szerint konfrontálni magával a korszakkal.

A kötet évszámmal jelentkező határai tehát mintegy adóttak, ami nem könnyíti meg a szerkesztést, a szerkezeti felépítést, hiszen a harmincéves időtartam nem lezárt vagy viszonylag zárt művészettörténeti periódus, mint az előbbieket, és lényeges összetevőiben is különbözik amazoktól. A fő tényező, amellyel mint történetileg új mozzanattal számolnunk kell, a művészeti élet alakításának, a művészet és a közönség formálásának az a tudatossága, ami a munkáshatalmat előkészítő és a szocializmust építő történelmi korszak jellegéből, az ideológiai és közművelődési program tudatosságából fakad. Ez azt jelenti, hogy a művészeti változások, különösen a jelenkor első szakaszában, viszonylag közvetlenebbül követik a történelmi-társadalmi mozgást, s a művészet relatív immanenciája lehetőségének keresése, a napjainkra mind hangsúlyosabb törekvés egy új művészeti nyelv érelésére is a társadalmi törvények tudatában épülő társadalmi léttel konfrontálódik.

A KORSZAK

A felszabadulástól a fordulat évéig terjedő időszak a polgári forradalom funkcióit is betöltő népi demokratikus átalakulás kezdete volt, amely a fasiszta erőket széttűző szovjet hadsereg felszabadító harca után, a munkások és parasztok demokratikus szövetsége alapján, a munkásosztály vezetésével, a burzsoázia kényszerű részvételével ment végbe. Az aktív tömegmozgalmakra építő osztályharcos küzdelem során valósult meg a földosztás, a gazdasági stabilizáció, az ipar és a bankok köz-

tulajdonba vétele; megindult az újjáépítés és a tervgazdálkodás; létrejött az új államforma és annak alkotmánya.

A béke és az újjáépítés élménye a művészetet is áthatotta. Az építészek hozzáfogtak, hogy szervezet kereteket biztosítsanak az előző korszak leghaladóbb törekvéseinek kibontakozására. Inkább politikai asszociációkeltésük, semmint közvetlenebbül esztétikai okok miatt kiszorultak az előző korszak római iskolaként fémjelzett ún. hivatalos törekvései. Elementáris erővel fedezték fel a kritikai és szocialista művészeti előzményeket. Több, hosszabb-rövidebb életű művészeti csoport, társulás alakult, melyek közül az újjáéledt Szinyei Társaság lényegében az ún. posztnagybányaiak programjának folytatására vállalkozott, az Európai Iskola pedig a Szocialista Képzőművészek Csoportja háborús időszakának absztrakt-szürrealisztikus és az ezzel rokon kortárs szentendrei festészet törekvéseit folytatta. Eleven vitákban csaptak össze a különféle művészetszemléletek, sokoldalú kiállítási program mutatta meg a művészet értelmezésének sokféleségét. A képzőművészet közügygé tudott válni abban az időben, amikor éppen megindult a folyamatos termelés, s az újjáépülő ország, az új gazdasági alapokat teremtő nép sorsdöntő küzdelmet vívott. Az irányzatilag, metodikailag és stílusosan különböző törekvéseket összefűzte a közönség szolgálatának igénye, a társadalmi és egyéni szabadság alkotómunkát is átható tudata. Hamarosan feladattá lett az új reprezentáció módszereinek és lehetőségeinek a megteremtése. Jelentős emlékművek, épület-diszítő alkotások születtek (Kerényi: Salgótarjáni partizánemlékmű, Beck—Kerényi—Mikus: Sajtószékház dombormű). Az 1948-ban megrendezett „Közösségi művészet felé” kiállítás voltaképpen egy további művészettörténeti szakasz nyitányaként került megrendezésre, de a bekövetkezett változások tükrében inkább az első felszabadulás utáni nekifutás nagyvonalú összegezésének tekinthető.

A fordulat éve után, amikor a szocializmus felépítése közvetlen gazdasági-politikai célkitűzéssé lett, a kulturális-művészeti élet struktúrája is átalakult. Megszűntek a különböző művészeti csoportosulásokat, és kialakultak azok a szervezeti keretek, amelyek — kisebb-nagyobb tartalmi és szerkezeti változással — művészeti életünket mindmáig meghatározzák. A Népművelési Minisztérium létrehozása, a párt művészetpolitikájának realizálására vállalkozó egységes Képzőművészeti Szövetség, a művészek alapvető gazdasági kérdéseire koncentráló Képzőművészeti Alap létrejötte, az egyre szervezettebbé váló állami vásárlások és az 1954-ben MT rendelettel rendszeresített ún. beruházási munkák néhány év alatt a művészeti élet egész struktúráját megváltoztatták. A nagy kiállításokra (szovjet festészeti kiállítás 1949-ben, országos tárlatok 1950-től, Munkácsy-kiállítás 1952-ben) koncentráció kritika az új szervezeti formákhoz hasonlóan arra törekedett, hogy a szocialista realizmusnak mint legfontosabb irányzatnak a terjedését segítse elő.

Az 1950 körüli változások alkotásokban lemérhető hatását természetesen meghatározta a szocialista rea-

lizmus akkori értelmezése; a képzőművészetben mindenekelőtt az, hogy a kritikai mércévé váló dogmatikus esztétikai gondolkodás elvonatkoztatott a művészet közvetlen előzményeitől (beleértve a két világháború közötti szocialista tendenciákat is), „modellnek” tekintette a századvégi, századfordulós kritikai realizmus formarendjét, s az egyre inkább differenciálódó műfajokat a táblakép, kispasztika formai jellegzetességével mérte. A művészettörténeti folytonosság történelmietlen megszakítása — annak ellenére, hogy a dogmatizmus egyeduralma rövid néhány évig tartott csupán — súlyos károkat okozott egy-egy művészpályán, a főiskolát akkor végző munkás-paraszt származású művészek körében is, és majd később érezhető egyoldalú tájékozódást eredményezett a kialakuló új, a nagy kiállításokat milliósámszámra látogató közönség körében.

A tévedések és torzulások ellenére is ez a korszak igen fontos, történelmi mércével mérve maradandó nyomot hagyott művészetünkben. A monanivaló és a téma fontossága, a relatív szakmai-mesterségbeli szintézisre törekvés mindenekelőtt az állandó nyilvánosság új lehetőségeinek, az új reprezentációs igénynek lett az eredménye. Tematikailag igen fontos volt a történelmi, ezen belül a forradalmi hagyományok köre, és még ennél is fontosabb a napi élet, a napi tapasztalatokkal kontrollálható helyzet, a munkás- és paraszttípus ábrázolása. Sor került, az építészeti akkori „archaizálása” ellenére is, nagy építészeti-képzőművészeti együttesek létrehozására (pl. Dunajváros, ebben olyan képzőművészeti remekművek, mint Domanovszky freskója, Somogyi Martinásza), s a nagy kiállítások festészeti és szobrászati anyaga is az állandó nyilvánosság által igényelt mondanivalóhoz és monumentálisához igazodott. Az ötvenes évek elejének legtöbb nagyszabású kezdeményezése az évtized közepére érlelődött meg, illetve realizálódott, amikor a művészeti hagyományok érvényeségének problematikája még mindig a „Munkácsy vagy Nagybánya” körben mozgott, s még csak azután került sor — az ellenforradalmi hullám előtt — a nagy visszhangot kiváltó Derkovits-vitára.

Az ellenforradalmat követő konszolidáció, a mezőgazdaság kollektivizálása, a nagyszabású iparosítási és lakásépítési program, majd az új gazdasági mechanizmus stb. közvetlenül is érintették a művészeti élet struktúráját és a művészet anyagi lehetőségeit (Fiatalkor Stúdiója 1958-ban; Lektorátus létrehozása 1964-ben; a megrendelő szerepe a beruházási és célhiteles munkákban; a magánvásárlások állandó emelkedése; stb.). Igen nagy az építészet, főként az urbanisztika hatása, első sorban a művészeti műfajok mind nagyobb divergenciájára, a technika megválasztásának sokféleségére. A korábbi reprezentációs igény annyiban változott, hogy egyre nagyobb a szerepe — különösen a faldíszítő munkákban — a díszítőművészeti, ornamentális alkotásoknak. Egyidejűleg azonban egyszerű megújulás volt tapasztalható éppen a tartalmi-funkcionális vonatkozásban annyira konkrét emlékművek műfajában (Makrisz, Somogyi, Varga stb.). Hasonlóképpen gyors a fejlődés minden olyan műfajban, amely nagyközönségnek, nagy tömegeknek szól (könyvművészet, illusztráció). Az előző korszakoktól eltérő fejlődés jellemzi az iparművészetet, melynek ún. egyedi alkotásai ma már mint épületdíszítő, köztérket díszítő munkák a leghatékonyabbak, és amelynek ma legfontosabb és egyre fontosabbá váló terepe az iparral való kapcsolata: ipari formatervezés a korszerű nagyipari tömegtermelésben.

Az ötvenes évek elejének látszat-egységével szemben az ötvenes évek végétől egyre szerteágazóbb metodikai és stílusi sokféleség tapasztalható. Ennek egyik tényezője a szükségzerű történeti-technikai változások köre, amely viszonylag közvetlenül hat az építészettel és az iparral összefüggő képzőművészeti formálásra. Egy másik tényezője kétségkívül ideológiai jellegű: az elkötelezettség rendkívül tág, lehetőleg általánosabb értelmezése. Az ellenforradalmi hullám után megszűnik az „érvényes” hagyományok kontraszelekciója, s a megváltozott nemzetközi kapcsolatok, növekvő egyéni tapasztalatszerzés nyomán a művészek és a közönség

mintegy „ömlesztve” ismerik meg a korábbi magyar, a régebbi és a legújabb külföldi művészet eredményeit. E hatások újszerűsége persze tévutakra és zsákutcaira is vezet, de meggyorsítja az önálló művészi nyelv kialakítását, a korszerű közlésmód megérlelődését. S miközben növekvő szerephez jutnak a tudatilag csak igen közvetett hatású, technikailag kötött műfajok, és szükségképpen egyre fontosabbak a díszítő jellegű alkotások, kibontakozik a szocialista realizmus új szakasza, amely sokszínűbb és sokoldalúbban reagál a valóságra, mint a korábbi szakaszok bármelyikében.

A KÖTET FELÉPÍTÉSE

A fentiekből, illetve az adott helyzetből következik, hogy míg a tervezett kötet lényegében a két előző kötet-terv belső felépítése szerint tagolódik (a két fő rész a művészeti étellel és a művészeti tendenciákkal foglalkozik), szükségesnek látszanak részint aránybeli, részint belső szerkezeti eltérések. Szükségképpen részletesebb és sokoldalúbb a művészeti életet tárgyaló rész, mert nemcsak a művészet és társadalom viszonyának a rekonstrukciója a téma, hanem tudatos alakításának állandóan szem előtt levő folyamata is, ezen belül művészet és közönség viszonyának, mint a mai művészeti kultúra egyik kulcskérdésének az aktualitása.

A legtöbb problémát természetesen a művészeti tendenciákkal foglalkozó utolsó rész szerkesztése okozza. Míg az előző korszakokban a főbb irányzatok stílusi arculata többé-kevésbé körvonalazható, a jelenkorban ilyen csoportosítás csak részlegesen oldható meg, és legfeljebb a korszak első harmadában. A stílus- és irányváltások egy-egy művész munkásságában is szerteágazóak és a mához közeledve egyre sokrétűbbek. Több mai tendencia inkább csak jelezhető, mintsem regisztrálható, hiszen ma még nem szögezhető le, hogy ezek lényegi, vagy pedig felületi-átmeneti jelenségei-e a jelenkori művészetnek. Az irányzatok szerinti csoportosítást az is nehezíti, hogy például a szocialista és nem-szocialista tendenciák (és sok átmeneti variánsuk) szétválasztása rendkívül nehéz; egy-egy művészi munkásság is tele van ellentmondásokkal. Végül soron alig vannak életművek (és ezek is többnyire az idősebb generációhoz tartozó művészek köréből), amelyek irányzati vagy stílusi szempontból egységesen tárgyalhatók lennének. Így tehát, habár az alkotás-központú bemutatás érdekében nagyjából az előző kötettervek szerkezetét követjük, egyéb, a jelenkorban különösen fontos tényezőkre is tekintettel kellett lennünk.

Fontos jelenkori sajátosság a művészet társadalmi-funkcionális kötődése alapján végbement műfajtörténeti, műfaji változás, amelynek karakterisztikumai az egymást követő főbb történeti szakaszokban világosan megragadhatók. „... a történelem arra tanít bennünket, hogy ... a termelési viszonyok gyökeres megváltozása esetén nemcsak a stílus, hanem a művészet műfaji tagolódása is megváltozik” (Mácsa János). Ezért látszott szükségesnek a főbb periódusok szerinti belső tagolás és ezen belül a művészeti ágak, műfajok gyakorlati-funkcionális és stílusi sajátosságainak hangsúlyozása. Ez a felosztás sem könnyíti meg a biográfikus összefoglalók készítését, illetve azok „elhelyezését”, de a nyitott jelenkorról lévén szó, csak a legfontosabb és többé-kevésbé lezártnak vagy érettnek tekinthető oeuvre-ök ilyen bemutatására gondolunk, mégpedig a kötet azon pontján vagy pontjain, ahol az adott munkásság a leghatékonyabban szól bele a jelenkori művészet történetébe.

Az anyaggyűjtés 1975-tel zárul, beleértve azoknak a nagyszabású, a felszabadulás harmincadik évfordulója alkalmából rendezett kiállításoknak a tapasztalatait is, amelyek voltaképpen az utolsó néhány év áttekintését lehetővé teszik. Ezek feltehetően nem változtatnak a jelenlegi szerkezeti terven, de a tárgyalandó, feldolgozandó életművek, alkotások végleges számbavétele csak a kiállítások után látszik reálisan megoldható feladatnak.

A jelenkort összegező kötet sajátos problémája, hogy teljességgel hiányoznak a tudományos igényű előmun-

kálatok, publikációk. A kritikán túlnövő monografikus történeti összefoglalók is általában egy ívnyi terjedelmű írások. Így a korszak kézikönyvjellegű összeállításai bizonyos fokig forrásjellegű munka.

I. BEVEZETŐ TANULMÁNY

Az új történelmi korszak közvetlenebb és közvetettebb művészetformáló erői. A képzőművészet helye és szerepe a társadalmi életben és a szocialista kultúrában. A szocialista társadalom képzőművészete és a szocialista realizmus. Művészet és közönség viszonyának megváltozása, e viszony struktúrája, szociológiai és tudati vetületei, folyamata.

A művészet új nyilvánosságának, a történeti-technikai és társadalmi tényezőknek a műfajtörténeti hatása. A műfajok divergenciájának sajátosan jelenkori vonásai.

A jelenkori művészettörténet főbb szakaszai, csomópontjai, ezek eszméletörténeti és stílári vonatkozásai; az előző korszak tendenciáinak elhalása, továbbélése, módosulása; új tendenciák jelentkezése.

A művészetről vallott nézetek története. Hagyomány és korszerűség értelmezése. Szocialista realizmus és szocialista jelleg változásai. Eszméletörténet és művészet-történet viszonya. A valóság és valóságtükrözés változásai.

3 ív

II. A MŰVÉSZETI ÉLET

1. A képzőművészet és az új társadalmi igények

- Az építészet új feladatai. Ipari építészet és urbaniztika főbb csomópontjai. Építészet, képzőművészet, iparművészet új kapcsolata, szerepe a kultúra decentralizálásában. Műemlékvédelem.
- Új reprezentációs művészet igénye. Hatása a műfajok változására, fejlődésére, arányára. Az állandó nyilvánosságra szánt alkotások, műfajok szerepe a művészet belső mozgásában és a művészeti kultúra decentralizálásában.
- Környezet és tárgyformálás. A környezeti és az ipari esztétika változásának sajátosságai a történeti-technikai fejlődés és az ipari termelés adott viszonyai között. A város és falu arculatának megváltozása. A népművészetben végbement történeti változások: új gyakorlati-funkcionális szerepük.
- A művészet és a közönség viszonya; a közönség társadalmi és kulturális rétegződése.

3 ív

2. A művészeti élet szervezete

- Művészcsoporthok 1945 után. A Művészeti Tanács. A képzőművészek szakszervezete. A képzőművészet és az építészsövetség. A Fiatalok Stúdiója.
- A művészeti élet gazdasági rendszere. Az építőipar államosítása és az állami tervezőintézetek létrehozása. A Művészeti Alap. Az ún. beruházási és célhiteles munkák rendszere. Az állami vásárlások jellegének és mértékének alakulása. A magánvásárlások alakulása. Ösztöndíjak. A művészek szociális helyzete.
- A művészeti díjak rendszere; művészetpolitikai jellegük, hatásuk.
- A kiállítások rendszere. Országos és megyei kiállítások, biennálék.
- A művésztelepek. Új vidéki központok kialakulása, szerepük a mai művészetben.
- A múzeumi hálózat képzőművészeti profiljának alakulása. A kortárs művészet múzeumi gyűjtése és bemutatása.

2 ív

3. A művészeti nevelés

- Az építészet- és építőművész-képzés alakulása, technika-történeti és társadalmi okai.

- A művészeti középiskolák. A két főiskola profiljának, oktatási módszerének alakulása, hatásuk a művészetben.

- A művészeti-esztétikai nevelés szerepe, helye az iskolai oktatásban. A képzőművészkörök és a művészeti ismeretterjesztés egyéb formái. A képzőművészeti propaganda. (TV, rádió, film).

1 ív

4. A képzőművészet nemzetközi kapcsolatai

- A kapcsolatok rendszere. Államközi és szövetségi egyezmények.
- Az egyetemes művészetben való tájékozódás lehetőségei; kiállítások, tanulmányutak, kiadványok.
- A mai magyar művészet külföldi jelentkezésének lehetőségei.

1 ív

5. A művészettörténettudomány. A kritika.

- A hazai művészettörténet feldolgozásának főbb programjai, csomópontjai. A szakirodalom arányai korszakok és műfajok szerint. A kortárs művészet történeti igényű megközelítése. Kiadói műhelyek.
- A művészetelméleti irodalom kezdetei, problémafelvetései.
- Szakfolyóiratok. Történetük, közönségük, profiljuk. Hatásuk a művészetre. Évkönyvek és katalógusok.
- A kritika lehetőségei, volumene. Kritika és művészeti produkció viszonya. Kritika és eszméletörténet.

2 ív

III. A MŰVÉSZETI TENDENCIÁK TÖRTÉNETE

1. A művészet az új korszak küszöbén

- Az újjáépítés és az új építészet kezdetei. A CIRPAC csoport differenciálódása. Az ellenforradalmi periódus korszerű építészeti törekvéseinek folytatása.
- Az akadémizmus, a római iskola iutézmenyeinek szétesése. A tendenciák továbbélése egyes alkotók munkásságában (Kisfaludy Stróbl Zsigmond, Medveczky Jenő, Molnár C. Pál, Pekáry István).
- A posztnagybányaiság hatása: természetelvűségének variánsai (Bartha László, Berény Róbert, Bernáth Aurél, Csók István, Czobel Béla, Duray Tibor, Egry József, Elekfy Jenő, Iván Szilárd, Márfy Ödön, Szentiványi Lajos, Szőnyi István).
- A klasszicizáló szobrászati tendenciák továbbélése
- Az avantgarde hullám erősödése, a KUT, a szentendrei piktúra és a Szocialista Képzőművészek Csoportja némely negyvenes évekbeli törekvésének folytatása. Az Európai Iskola és az Elvontak Csoportja (Anna Margit, Gadányi Jenő, Korniss Dezső, Martyn Ferenc, Szántó Piroksa, Vajda Júlia). Expresszionisztikus-szürrealisztikus szobrászat (Barta Lajos, Forgács-Hann Erzsébet, Jakovits József, Vilt Tibor).
- Az ún. absztrakt-vita.
- Kritikai tendenciák továbbélése (Bencze László, Koffán Károly, Szalay Lajos). A két világháború közötti szocialista tendenciák továbbélése (Bokros-Birman Dezső, Farkas Aladár, Ferenczy Noémi, Fenyő A. Endre, Háy Károly László, Kassitzky Ilona).
- Az állandó nyilvánosság igényének első jelentkezése. A politikai plakát reneszánsza (Konecsni György). Emlékműszobrászat és épületdíszítés (Kerényi Jenő, Beck-Kerényi-Mikus dombormű). A szocialista realizmus programjának első felvetése. A „Közösségi művészet felé” kiállítás.

10 ív

2. A szocialista realizmus programjának kibontakozása

- A gyakorlati társadalmi funkció és a téma fontosságának felismerése. A népi kollégisták és az új főiskolai nemzedékek bekapcsolódása a művészeti életbe.

A dogmatikus esztétikai gondolkodás hatása az építészetben, iparművészetben, képzőművészetben. Torzító hatása a műfajok értelmezésében, a hagyományok szelekciójában. Az ellenforradalmi hullám; a Tavaszi Tárlat.

- b) Új ipari és urbanisztikai létesítmények. Lakótelep-építés. Pontosabb egységes és objektumok (Duna-újváros, Komló, Várpalota; a budapesti városrendezési terv, lakótelepek; Népstadion, szinkronműterem stb. Dávid Károly, Weiner Tibor).
- c) Építészet és képzőművészet új kapcsolata, egységes létrehozása. Új monumentális festészet és szobrászat (Domanovszky Endre, Somogyi József).
- d) Az új tematikai és stílusi igények megnyilvánulása a táblaképekben (Bencze László, Benedek Jenő, Ék Sándor, Fónyi Géza, Imre István, Kádár György, Pór Bertalan, Szabó Vladimir, Szentgyörgyi Kornél). Hatásuk a rajzra, a grafikai sorozatokra, a plakátra.
- e) A posztnagybányai piktúra továbbélése a fiatalabb nemzedékek munkáiban (Miskolczy László, Sarkantyú Simon, Udvardy Erzsébet, Vati József).
- f) A klasszicizáló-realista szobrászat, a portré kiemelt szerepe. (Beck András, Borsos Miklós, Kiss István, Laborcz Ferenc, Marta István, Mikus Sándor, Olcsai Kiss Zoltán, Szabó Iván, Tar István).
- g) Az iparművészet sajátos problémái. A népművészeti források értelmezése a textil- és kerámiaművészetben. Egyedi alkotások és többszörösítés. (Gádor István, Gorka Géza, Kovács Margit, Tevan Margit, Báthory Júlia).

12 iv

3. A mai művészet összetevői

- a) Az építészet új eredményei. A várostervezés új elvei és gyakorlata. Lakótelep és környezet együttes tervezése. Városközpontok (Salgótarján, Győr, Szekszárd). Kulturális létesítmények, igazgatási székházak, szállodák. A belső terek művészete. Az ipari építészet új típusai. Utak és hidak. Az új építészet hatása a falu arculatára és a tájra. Az előregyártott elemes építészet; a könnyűszerkezetes építészet. (Janáky István, Jánosy György, Pintér Béla, Szrogh György, Tillay Ernő).
- b) Építészet és képzőművészet új kapcsolatának társadalmi és technikai összetevői. A reprezentáció és a díszítés igényének változásai. A köztéri szobrászat megújulása (Makrisz Agamemnon, Kerényi Jenő, Melocco Miklós, Segesdy György, Somogyi József, Varga Imre, Vigh Tamás). A faldíszítés lehetőségeinek technikai-műfaji kitágulása; festészeti-plasztikai-iparművészeti technikák kölcsönhatása (Baresay Jenő, Blaski János, Doma-

novszky Endre, Z. Gács György, Garányi József, Gerzson Pál, Hincz Gyula, Kádár György, Majoros János, Redő Ferenc, Schrammel Imre, Somogyi János, Szabó Zoltán, Szurcsik János).

- c) Új téralkotás a plasztikában (Gádor István, Schaár Erzsébet, Vilt Tibor). Hatása az éremművészetre (Asszonyi Tamás, Ligeti Erika, Szöllősy Enikő, Csík-szentmihályi Róbert). A tértexstil új jelentősége (Szilvitzky Margit, Szabó Marianne).
- d) A vásárhelyi festészet iskola-jellege (Kajári Gyula, Németh József, Orosz János, Patay László, Szalay Ferenc).
- e) Kondor Béla művészetének iskolateremtő szerepe. Hatása a grafikában és a festészetben.
- f) A posztnagybányai festészetben való szürrealisztikus és expresszív túllépés (Csernus Tibor, Lakner László, Kokas Ignác).
- g) Klasszicizáló és expresszionisztikus tendenciák a grafikában (Feledy Gyula, Hincz Gyula, Kass János, Raszler Károly, Reich Károly, Rozanits Tibor, Rékassy Csaba, Pásztor Gábor, Stettner Béla).
- h) A szentendrei művészet megújulása. A konstruktivizmus új jelenségei. (Anna Margit, Bálint Endre, Deim Pál, Farkas Ádám, Korniss Dezső, Ország Lili, Szántó Piroksa.)
- i) Neo-primitív tendenciák (Berki Viola, Galambos Tamás, Kő Pál, Samu Géza).
- j) Non-figuratív törekvések. Kassák Lajos és hatása. (Bak Imre, Fajó János, Kassák Lajos, Keserű Ilona, Nádler Tibor; a Pécsi Műhely.)
- k) A neo-avantgarde főbb megnyilvánulásai.
- l) A könyvművészet felvirágzása (Kass János, Lengyel Lajos, Haiman György, Szántó Tibor). Plakát- és reklámgrafika (Balogh István, Kemény György, Konecsni György, Pap Gábor, SO-KY, Zala Tibor).
- m) Művész az iparban. Az ipari formatervezés főbb területei és lehetőségei. A munkaeszközök és használati tárgyak tervezése. A textil-, bútór- és edényipar formatervezése. (Bozzay Dezső, Németh Aladár).

28 iv

IV. FÜGGELÉK

Időrendi táblázat

Bibliográfia

Névmutató

3 iv

Összterjedelem 62 szövegív

30 képív

Aradi Nóra

HUNGARIAN FINE ARTS AFTER THE LIBERATION (1945-1975)

The paper is divided into two major sections. In the first the delimitation of the period (1945-1975) and its subdivision is discussed, the subsequent phases are described, in the second, the content of the book is outlined.

The period is divided into three phases. The first, lasting from 1945 to 1949, is characterized by the sudden revival of artistic activity, frequent exhibitions of a whole range of artistic groups working side by side while representing widely different trends and endeavours like the post-Nagybánya group and the abstract-surrealists etc. These fundamentally differing artistic views were confronted at passionate debates, and there was a large-scale effort to outline the tasks aimed at the formulation of methods for novel representation. In the 1950's, within the already given institutional framework of the development of socialism, art is characterized by

the creation of large architectural-artistic ensembles, new possibilities of representation. In spite of the dogmatic aesthetic views exerting critical influence, and the discontinuity of valuable traditions, the principle of the importance of the philosophical message and the endeavour to produce a technical-artistic synthesis came to the foreground at that time. From the 1960's onwards, after the realistic reconsideration of traditions, under the impact of a large-scale activity of architecture and the fast changes of contemporary international art, Hungarian fine arts has undergone a relatively rapid renewal. Works of art in constant public view gained increasing importance. Meanwhile the renewal of the whole visual thinking became inevitable. Demarcation lines dividing genres washed away, the reform of the philosophy of art plastique dominated fine arts as a whole. This is resulting in the renewal of artistic for,

mulation, development of a modern way of expression-but it also bears the danger of a certain decline of the communicative role of art.

The above statements show that the composition of the volume is though similar to that of the two previous ones, but there are certain differences in propositions and structure. The section discussing artistic life is more detailed and more comprehensive, because here the relationship of art and public, the key problem of con-

temporary Hungarian art is clarified. The part discussing artistic tendencies is the most problematic: it must be taken into account that the stylistic profile of the major trends can hardly be outlined, that most tendencies of the date are not fully developed yet, therefore they can only be described in their certain elements, and there are very few complete oeuvres to be based on.

Nóra Aradi

A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJA

1972

Összedállították: László Emőke—Szabó Katalin—Vadászi Erzsébet

ÁLTALÁNOS RÉSZ

ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉLET

IKONOGRÁFIA

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

FORRÁSKIADVÁNYOK

SEGÉDTUDOMÁNYOK

ESZTÉTÁK, MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK, NÉPRAJZKUTATÓK,
RÉGÉSZEK

ÉPÍTÉSZET

VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS,
HELYTÖRTÉNET

MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELEM

KERTMŰVÉSZET

SZOBRASZAT

FESTÉSZET

GRAFIKA

IPARMŰVÉSZET

- a) általános
- b) céhtörténet
- c) népi építészet
- d) ötvösség, fegyver, vas és bronzművesség
- e) érem, pénz
- f) textil, szőnyeg, viselet, gobelin, hímzés
- g) fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik
- h) bútor, fafaragás
- i) hangszer
- j) könyvművészet
- k) díszlet
- l) ipari forma

MŰZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MŰZEOLÓGIA
RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

MŰVÉSZETI ÉLET

- a) általános
- b) művészeti oktatás
- c) művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok, szakosztályok, művésztelepek
- d) műgyűjtés, hamisítás

KIÁLLÍTÁSOK

- a) általában és 1970 előtt
- b) egyéni
- c) csoport
- d) magyar kiállítások külföldön

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYARORSZÁGON

- a) egyéni
- b) csoportkiállítások, gyűjtemények

MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL

- a) általános
- b) ikonográfia
- c) a művészetek története
- d) régészet
- e) forráskiadványok
- f) segédtudományok
- g) építészet, városépítés, helytörténet
- i) szobrászat
- j) festészet
- k) grafika
- l) iparművészet
- m) művészeti élet
- n) külföldön rendezett külföldi kiállítások

KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

BIBLIOGRÁFIÁK

NEKROLÓG

KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI

Régi

- Dévényi Róbert: Obsits hajók. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 4. sz. 20–22. Képpel.
- Földes Anna: Istenek, szélmalomok szigete. (Mykéne). — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 1. sz. 26–29. Képpel.
- Gaál György: Házsongárdi Panteon. — Korunk, 1972. 31. évf. 3. sz. 376–388.
- Hédervári Péter: Újabb elméletek a Szantorin katasztrófáról. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 5. sz. 214–219; 6. sz. 274–278; 7. sz. 322–326; 8. sz. 354–358.
- Jajczay János: Weihnachten. Berlin — Budapest, 1972. Union Verlag-Corvina, Kossuth Ny. 27 l. 45 t. — 33 cm.
- Kiss Ákos: Aphrodité és Erosz világa. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 1–2.
- Kónyai Ádám: Perpatvar a tulipán körül. — Utunk, 1972. 27. évf. 33. sz. 10.
- Maron Ferenc: Az archaikus mosoly. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 4. sz. 44–36. Képpel.
- Mátrai László: Az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlásának kulturális történelmi következményei. — Világosság, 1972. 12. évf. 6. sz. 327–333.
- Mészáros Ottó: Budapest évszázada. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 4. sz. 3–8. Képpel.
- Molnár Aurél: Az Alföld századai. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 1. sz. 3–15. Képpel.
- NN: Aphrodité és a delfin. — Univerzum, 1972. 2. sz. 78–79. Képpel.
- Nagy Domokos Imre: A vadászata a festészetben. Bp. 1972. Corvina K. — Kossuth Ny. 37 l. 48 t. — 24×21 cm. (francia, angol, német nyelven is)
- Nemes László: Világcsodák. (A granadai Alhambra és a torontói városháza.) — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 3. sz. 30–31. Képpel.
- Nemes László: Világcsodák. (A Hagia Szophia és Sydney Operaháza.) — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 1. sz. 30–31. Képpel.
- Nyilas Márta: Dózsa és hadai a fővárosban. — Budapest, 1972. 10. évf. 10. sz. 16–19. Képpel.
- Ritók Zsigmond: Szent versenyek. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 3. sz. 13–15.
- Székel György: A színművészet két műzsája. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 4. sz. 28–29. Képpel.
- Szilágyi István: Magyar Kálváriák. — Építés, Építészettudomány, 1972. 4. k. 1–2. sz. 95–124.
- Zolnay László: Város az időben. — Járványok, kórházak, orvosok az újkori Pest-Budán. — Budapest, 1972. 10. évf. 4. sz. 38–41. Képpel.
- Zolnay László: Város az időben. — Közlekedés az újkorban. — Budapest, 1972. 10. évf. 7. sz. 39–41. Képpel.
- Zolnay László: Város az időben. — A köztisztasági kezdetei. — Budapest, 1972. 10. évf. 5. sz. 39–41. Képpel.
- Zolnay László: Város az időben. — A Lipót féle városjogok. — Budapest, 1972. 10. évf. 1. sz. 39–41. Képpel.
- Zolnay László: Város az időben. — Művészet és műveltség a XVII–XIX. századi Pest-Budán. — Budapest, 1972. 10. évf. 10. sz. 39–41. Képpel; 9. sz. 39–41. Képpel.

- Zolnay László: Város az időben. — Nemzetiségek Pest-Budán. — Budapest, 1972. 10. évf. 2. sz. 39–41. Képpel.
- Zolnay László: Város az időben. — Szociális, nemzetiségi és vallásos mozgalmak Pest-Budán. — Budapest, 1972. 10. évf. 3. sz. 39–41. Képpel.

Új

- Bartha Lajos: Világcsodák. A Kreml és a KGST palota. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 4. sz. 32–33. Képpel.
- Bálványos Huba: „Míg megvilágosul gyönyörű képességünk a rend...” — Gondolatok a korszerű képzőművészetről. — Világosság, 1972. 15. évf. 1. sz. 35–43.
- Bánszky Pál: Élő naiv művészet. — Valóság, 1972. 15. évf. 10. sz. 69–79.
- Bárkány György: Kultúra és közvélemény. — Fotóművészet, 1972. 15. évf. 1. sz. 22–30.
- Beke László: Fotó-látás az új magy. művészetben. — Fotóművészet, 1972. 15. évf. 3. sz. 18–24.
- Beke László: Miért használ fotókat az A.P.L.C. — Fotóművészet, 1972. 15. évf. 2. sz. 20–26.
- Boda László: Egyházművészeti szempontok a zsinat után — Vigília, 1972. 37. évf. 2. sz. 78–84.
- Csaplár Ferenc: A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége. — Művészet-történeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 133–140.
- Frank János: Művésznevek. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 43. sz. 12.
- Gáborjani Péter: Az anyagszerűség meghatározói a képzőművészetben. — Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 13–15. Képpel.
- Gopcsa Katalin: Portré problémák. — Fotóművészet, 1972. 15. évf. 3. sz. 3–17.
- Hárs Éva: A pécsi képzőművészet kis tükre. XII.—XIII. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 1. sz. 93–96; 3. sz. 285–288. Képpel.
- Kiss Ákos: Budapest színeiről. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 4–7. Képpel.
- Sz. Kürti Katalin: Monumentális képzőművészeti alkotások a Debreceni Agrártudományi Főiskolán. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, Debrecen, 1972. 453–475. Képpel, francia kiegészítéssel.
- NN: Magyar művészek külföldön. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 75–76; 12. sz. 45–46. Képpel.
- Sedlánszky János: Világcsodák. Thingvellir és az UNESCO palotája. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 2. sz. 26–27.
- Székel András: Erotika és pornográfia. — A századforduló művészetéről. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 11–14. Képpel.
- Szilágyi Gábor: Hogyan nézzük a képeket? — Fotóművészet, 1972. 15. évf. 3. sz. 32–38.
- Szilágyi Gábor: A képek sora. — Fotóművészet, 1972. 15. évf. 1. sz. 8–15.
- Takács Ferenc: A sport és a képzőművészet. I–II.—III. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 35. sz. 1652–1658; 36. sz. 1704–1710; 37. sz. 1760–1766.
- Tölgyesi János: Időzójelbe tett képek és fotók. — Fotóművészet, 1972. 15. évf. 2. sz. 37–30.
- Vadas József: A mindennapok művésze. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 47. sz. 5.
- Vadas József: „Szabadság, szerelem”. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 33–35. Képpel.
- Vadas József: Fiatalok-e a fiatalok? — Gondolatok az új képző- és iparművész nemzedékről. — Új Forrás, 1972. 4. évf. 3. sz. 111–118.

- Végvári Lajos: Egy kép — több kép. — Fotóművészet, 1972. 15. évf. 1. sz. 3–7.
- Zolnay László: Pest-Buda iskolaügye az újkorban. — Budapest, 1972. 10. évf. 8. sz. 37–39. Képpel.

ESZTÉTIKA. MŰVÉSZET-
ELEMÉLET

- Aradi Nóra: Műfajtörténeti kérdések. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 3.
- Balog Edgár: A mű és a táj gondja. — Korunk, 1972. 31. évf. 3. sz. 339–343.
- Balogh Jenő: A kép mint közlésforma. — Ifjú kommunista, 1972. ápr.
- Balogh Jenő: A művészet—anyagformálás. — Ifjúkommunista, 1972. okt.
- Balogh Jenő: A vizuális jelképek rendszere. — Ifjúkommunista, 1972. nov.
- Banner Zoltán: A látás iskolája. — Korunk, 1972. 31. évf. 2. sz. 295–297.
- Beke László: Műleírás és műelemzés. (Szempontok a modern művészet értelmezésében.) — Valóság, 1972. 15. évf. 5. sz. 40–51.
- Berecsky Lóránd: A kritikáról. — Fotóművészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 3–7.
- Dobos Ilona: A giccsről és a kultúra kettősségéről. — Valóság, 1972. 15. évf. 4. sz. 57–63.
- Erdős Jenő: „A villámokkal egy tanyán...” Igor Alexandrovics Szaga „forradalom sasairól” — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 15–19.
- Féjja Sándor: Viszontválasz (Kürthy Sándor nonfiguratív művészetéről szóló cikkére.) — Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 12–14.
- Gegesi Kiss Pál: A műalkotás és műélvezés lélektanáról. — Magyar Tudomány, 1972. 17. k. 6. sz. 358–373.
- Halász László: Műértékelés és sznobizmus. — Valóság, 1972. 15. évf. 1. sz. 95–101.
- H.L.: Stúdióvita. Hagyomány és modernség. — Magyar Ifjúság, 1972. febr. 4.
- Irodalom és művészetkritikánk néhány kérdése. (Az MSZMP KB. mellett működő Kulturpolitikai Munkaközösség állásfoglalása.) — Társadalmi Szemle, 1972. 27. évf. 9. sz. 26–39.
- Józsa Péter: Művészetszociológia, művelődésszociológia. — Valóság, 1972. 15. évf. 4. sz. 41–56.
- Kádár Zoltán: Gondolatok a képzőművészeti kritika feladatairól és felelőségéről. — Alföld, 1972. 23. évf. 6. sz. 46–48.
- Kákossy László: Az egyiptomi öröklét fogalom. — Antik Tanulmányok, 1972. 19. k. 2. sz. 165–174.
- Kiss Zoltán: A művészetéről és a nonfiguratív művekről. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 4.
- Kürthy Sándor: A nonfiguratív művészet világában. — Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 8–11. Képpel.
- Lukács György: Art and Society. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 46. sz. 44–56.
- Lukács György: The Philosophy of art (The „Heidelberg Aesthetics”) — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 47. sz. 56–87.
- Maksay László: A tér a festészetben. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 3. sz. 119–125; 4. sz. 166–173.
- NN: Irodalom és művészetkritikánk néhány kérdése. — Kritika, 1972. 9. sz. 19–23.
- Nagy Albert: Műhelynapló. — Utunk, 1972. 27. évf. 20. sz. 11; 21. sz. 11; 22. sz. 10; 23. sz. 10; 24. sz. 10; 25. sz. 11; 27. sz. 10; 28. sz. 11; 29. sz. 10; 30. sz. 10; 31. sz. 10; 32. sz. 10; 33. sz. 11; 35. sz. 10; 36. sz. 11; 37. sz. 11.

Oelmacher Anna: Van-e politikum a művészetben? — Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 20.

Pécsi Ferenc: Legyen-e művészetkritika a képernyőn? — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 47. sz. 5.

Pogány Ö. Gábor: A nemzeti jellegzetességről. — Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 3.

Pogány Ö. Gábor: Az elmaradottságról. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 3.

Pogány Ö. Gábor: Lenin a művészetről. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 3. sz. 161–164.

Pogány Frigyes: A kibernetika és a művészet. — Építés-Építészettudomány, 1972. 4. k. 1–2. sz. 223–236.

Rácz Győző: Művészet és elkötelezettség. — Utunk, 1972. 27. évf. 48. sz. 1–2.

Rácz István: Küzdelem és harmónia Egy József eszmévilágában. — Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 19–23. Képpel.

Rózsa Gyula: Beszéljünk a műkritikáról. — Népszabadság, 1972. okt. 29.

Szépe György-Voigt Vilmos: Szemiotikai alternatívák. — Valóság, 1972. 15. évf. 7. sz. 40–49.

Szily Imre Balázs: Studium. — Lakáskultúra, 1972. 7. évf. 1. sz. 20–21. 2. sz. 16–17; 3. sz. 18–19; 4. sz. 18–19.

Szerdahelyi István: A magyar esztétika helyzete. — MTA Fil. és Tört. Tud. Oszt. Közl. Bp. 1972. 21 k. 1–2. sz. 61–73.

Timár Árpád-Rózsa Gyula: A Derkovits per. — Kritika, 1972. 4. sz. 5–7.

Varga Károly: The „Trash Taw in Hungarian Cultural Policy.” — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 46. sz. 147–157.

Vetrő Artúr: Műhelynapló. — Utunk, 1972. 27. évf. 2. sz. 10; 3. sz. 10; 4. sz. 10; 5. sz. 10; 6. sz. 10; 7. sz. 10; 9. sz. 10; 10. sz. 10; 11. sz. 11; 14. sz. 10; 16. sz. 10.

Vitányi Iván: A kulturális érintkezés társadalomformáló ereje. — Valóság, 1972. 15. évf. 12. sz. 30–47.

Vitányi Iván: Hogyan él az esztétikum a társadalomban. — Valóság, 1972. 15. évf. 5. sz. 21–39.

IKONOGRÁFIA

Aradi Nóra: A Dózsa téma. — Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 8–12. Képpel.

Bálint Sándor: Kozma és Damján tisztelése a régi Magyarországon. — Orvostörténeti Közlemények, 1972. 64–65. sz. 141–145.

Király Ilona: Szent István ábrázolások. (XI–XIV. sz.) — Vigília, 1972. 37. évf. 8. sz. 510–516.

Losonci Miklós: Ádám és Éva a képzőművészetben. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 26–27.

NN.: Dózsa a magyar képzőművészetben. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 39–42. Képpel.

Nagy Árpád: A székesfehérvári XI. századi szarkofág eredete és ikonográfiája. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 3. sz. 165–176. Képpel, francia kivonattal.

Németh Lajos: Symbolism and Surrealism in modern Hungarian Art. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 45. sz. 194–196. Képpel.

Pócz Edit-Solymos Andrásné-Fodor József: A Mardi-gras és a Vörösmellényes fiú természeti analízise. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 1. sz. 49–57. Francia kivonattal.

Rózsa György: Petőfi. — Kritika, 1972. 2. sz. 16–17.

Rózsa György: Petőfi arca a képzőművészetben. — Kritika, 1972. 11. sz. 16–17. Képpel.

Rózsa György: Vázlat a magyar országgyűlések ikonográfiájához. — Folia Historica, 1. 1972. 81–94. Német kivonattal.

Sáry Gyula: Pieták. — Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 3–6. Képpel.

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

Arner Tibor: Évezredek művészete. (3. bőv. jav. kiad.) Bp. 1972. Gongolat K.-Athenaem Ny. 721 l. illusztr. — 24 cm.

Dercsényi Dezső: Magyar művészet István király korában. — Alba Regia, 1972. XII. Székesfehérvár, 1972. 268–317.

Garas Klára: Beiträge zur Barockforschung. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 3–4. 314–317.

Gábor Eszter: A CIAM magyar csoportja. (1928–1938) Bp. 1972. Ak. K.-Ak. Ny. 40 l. 20 t. — 23 cm.

Jánosi János: A művészet története és történetisége. — Utunk, 1972. 27. évf. 36. sz. 1–2.

Kampis Antal: A magyar képzőművészet története. — A Szépítő Bizottság. — Népszava, 1972. ápr. 8.

Kampis Antal: A magyar képzőművészet története. — XIX. századi festészet. Az első évtizedek. — Népszava, 1972. máj. 20.

Kampis Antal: A magyar képzőművészet története. — Székely, Benczúr és kortársaik. — Népszava, 1972. jún. 10.

Kampis Antal: A magyar képzőművészet története. — Magányosan küzdők. Alföldi festők, Csontváry, Gulácsy. — Népszava, 1972. júl. 8.

Kampis Antal: A magyar képzőművészet története. — Az avant garde. — Népszava, 1972. júl. 15.

Képzőművészeti Almanach. 3. Bp. Corvina, 1972. 144 l. 42 t. Angol kivonattal.

László Gyula: L'art des nomades. Des Scythes aux Hongrois. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 148 l. 80 t. — 26 cm.

Marosi Ernő: A román kor művészete. Bp. 1972. Corvina K. — Athenaeum Ny. 310 l. 4 t. — 24 cm.

Mezei Ottó: A fantasztikus művészet. — Nagyvilág, 1972. 16. évf. 12. sz. 1877–1879.

Rideg Gábor: A szolnoki képzőművészet története. Deák Ébner, Bihari. — Szolnok Megyei Néplap, 1972. márc. 26.

Sinkovits Péter: Minimal Art. — Képzőművészeti Almanach, 3. k. 1972. 103–107.

Solymár István: Hagyomány és lelemény a képzőművészetben. Tanulmányok. Bp. 1972. Magvető K.-Alföldi Ny. Debrecen, 222 l. 16 t. — 24 cm.

Voit Pál: A barokk és Magyarország. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 15. sz. 692–700. Képpel.

RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

Archeologische Forschungen im Jahre 1971. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 250–273.

Bakay Kornél: A magyar őstörténet kutatásának lehetőségei és gátjai. — Múzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 27–37.

Bálint Csanád: A magyar köznép a X–XI. században. — Tiszatáj, 1972. 26. évf. 8. sz. 40–49. Képpel.

Fodor István: Újabb adatok a bankúti sir értékeléséhez. — Folia Archeologica, XXIII. 1972. 223–242. Képpel, angol kivonattal.

K.E.: Egy alán hercegnek regőlyi sírja. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 35. sz. 1676–1677.

Kovrig Ilona: Hunnische Kessel aus der Umgebung von Várpalota. — Folia Archeologica, XXIII. 1972. 95–127. Képpel.

Kozák Éva: A hollókői vár ásatása. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 167–187. Képpel, német kivonattal.

Kozák Károly: A szekszárdi bencés apátság feltárása. II. — A Szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve, 1971–72. 229–269.

László Gyula: „Inter Sabarium et Carnuntum.” — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 320–333.

László Gyula: Két levél a régészetről. — Tiszatáj, 1972. 26. évf. 8. sz. 35–39.

Iráné, Melis Katalin: A Budapest-Rákoskeresztúri Árpád-kori templomrom. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 1. sz. 106–111. Orosz és francia kivonattal.

Mozsolic Amália: Újabb karteletek a Magyar Nemzeti Múzeumban. II. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 188–205. Német kivonattal.

NN.: A régészettudomány útkeresése. — Valóság, 1972. 15. évf. 4. sz. 122–124.

Szathmári Sarolta: Fejezetek Tata középkori történetéből. II. — Új Forrás, 1972. 4. évf. 3. sz. 62–70. Képpel.

Thomas Edit: King David Leaping and Dancing. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 46. sz. 201–205.

V.E.: Feltárták a többszázéves budai vízvezeték egyik szakaszát. — Budapest, 1972. 10. évf. 3. sz. 35.

Valter Ilona: A zalaszentmihályi fiai középkori templom régészeti kutatásának eredményei. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 4. sz. 241–245.

z.l.: Újonnan feltárt régészeti emlékek. — Budapest, 1972. 10. évf. 8. sz. 18–19. Képpel.

FORRÁSKIADVÁNYOK

Apró Ferenc: Juhász Gyula és Gulácsy Lajos barátságáról. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 8–9.

Bálint Endre: Hazugságok naplójából. Bp. 1972. Magvető K. — Alföldi Ny. Debrecen, 238 l. 24 t. — 22 × 21 cm.

Béres András: Feszty Árpád ismeretlen levele. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 3. sz. 249–250.

Bogdál Ferenc: Istvánffy Gyula levelezése. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, XI. 1972. 615–628. Német, orosz, angol kivonattal.

Bodri Ferenc: Moholy Nagy László levelei Babits Mihályhoz. — Tiszatáj, 1972. 26. évf. 8. sz. 29–34.

Csáky József: Emlékek a modern művészet nagy évtizedéből. (1904–1914) Bp. 1972. Corvina K.-Egyetemi Ny. 114 l. 12 t. — 20 cm.

Dévényi Iván: Rippl-Rónai József hírlapi cikkei. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 20.

Gál István: Fülep Lajos levelei Babits Mihályhoz. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 7–8. sz. 731.

Kovács József László: A Szent Mihály templom feltárása 1551-től. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 344–345.

Kőhegyi Mihály: Egy József levele Oltványi Imréhez. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 457–459. Német, francia, orosz kivonattal.

Mácsa János: Legendák és tények. Tanulmányok a XX. század művészet-

történetéhez. (Összeáll.: Szabó Júlia) Bp. 1972. Corvina K. — Franklin Ny. 262 l. 40 t. — 20 cm. (A művészet-történet forrásai)

Péter László: Moholy Nagy László versei. — Tiszatáj, 1972. 26. évf. 8. sz. 25–28.

Sziz Rezső: Kner Imre levelei Mata Jánoshoz. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1972. 495–541.

SEGÉDTUDOMÁNYOK

Bakács István: A Magyar Nemzeti Múzeum Levéltárának története az OL. keretében. (1934–1945) — Levéltári Közlemények, 1972. 43. évf. 1. sz. 33–84. Orosz, francia kivonattal.

Darkó Jenő: Adalékok Rábapatonai XI–XIII. századi történetéhez. — Arrabona, 14. k. A Győri Múzeum Évkönyve, 1972. 255–264.

Fügedi Erik: Koldulórendek és városfejlődés Magyarországon. — Századok, 1972. 106. évf. 1. sz. 69–95.

Fügedi Erik: A Szentgyörgyi Vince család. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 261–269 Német, francia, orosz kivonattal.

Granasztói György: Társadalmi tagozódás Brassóban a XV. század végén. — Századok, 1972. 106. évf. 2. sz. 350–399.

Győrffy György: A magyar kereszténység kezdetei. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 13. sz. 609–612; 14. sz. 632–636.

Házi Jenő: Vas megyei középkori oklevelek. 15. közl. 16–17. — Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 1. sz. 120–124; 2. sz. 296–299; 3. sz. 588–595.

Ijjas Antal: A bencés rend világtörténete. — Vigília, 1972. 37. évf. 2. sz. 85–89.

Katona Imre: Kőszeg várának leírása. 1686. — Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 2. sz. 295–296.

Katona Imre: A Mikések Vas megyei kapcsolatai. — Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 3. sz. 433–436.

Katona Imre: Pápa város 1660 évi összeírása. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 341–356. Német, francia, orosz kivonattal.

Klancsai Tibor: A magyar középkorkutatás feladatai. — Magyar Tudomány, 1972. 17. k. 2. sz. 75–82.

Kristó Gyula—Makk Ferenc: Krónikáink keletkezéstörténetéhez. — Történelmi Szemle, 1972. 15. évf. 1–2. sz. 198–203.

Szántó Imre: A végvári rendszer kiépítése a Balaton környékén. 1541–1566. — A Veszprémi Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 313–329. Német, francia, orosz kivonattal.

Székhely György: Dürer Németországa. — Századok, 1972. 106. évf. 2. sz. 336–349.

ESZTÉTÁK, MŰVÉSZET-TÖRTÉNETESZÉK, NÉPRAJZ-KUTATÓK, RÉGÉSZÉK

D.I.: Jajczay János nyolcvan éves. — Vigília, 1972. 37. évf. 5. sz. 350–351.

Gál István: Wessellényi Polyxénia az első női esztéta. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 13–15.

Gyulay Pál előszavával: Schliemann levelek Torma Zsófiához. — Korunk, 1972. 31. évf. 3. sz. 436–441.

Huszty Sándor: Herman Ottó a kolozsvári múzeumban. (1864–1871) — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 11. 1972. 9–42. Angol kivonattal

H.M.: Herman Lipót a művészet szolgálatában. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 26.

Móra a régész. — Móra idézetek. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 3. sz. 28–29.

Németh Lajos: Fülep Lajos emlékezete. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 1. sz. 50–51.

Rákóczi Katalin: Rómer Flóris hadbíró-sági pere. — Arrabona, 14. a Győri Múzeum Évkönyve, 1972. 317–325.

Tókei Ferenc: Lukács and Hungarian Culture. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 46. sz. 108–122.

Zsadányi Guido: Balogh Bertalan emlékezete. (1870–1922) — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 11. 1972. 281–304. Német, orosz, angol kivonattal.

ÉPÍTÉSZET

Régi

Barkóczi Péter: A Kossuth Lajos utca 3. — Budapest, 1972. 10. évf. 6. sz. 36–38 Képpel.

Béla Tihamér: A cseri barátok temploma. (Kőröshegy, gótikus templom) — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 30. sz. 1424–1426.

Bibó István: Európai hatások és helyi fejlődés az 1800 körüli magyar építészetben. — Építés-Építészettudomány, 1972. 4. k. 1–2. sz. 125–164.

Bibó István: Europäische Einflüsse und locale Entwicklung in der ungarischen Architektur um 1800. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 3–4. 269–299. Képpel.

Bodó Sándor: Adatok a miskolci avasi templom kápolnához. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 11. 1972. 71–82. Képpel, német, orosz, angol kivonattal.

Czagány István: Egy budavári ház története képekben. I. Országház u. 20. — Budapest, 1972. 10. évf. 4. sz. 48–49. Képpel.

Czagány István: A budavári volt Belényi ház művészettörténeti jelentősége. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 3. sz. 224–230. Képpel, német kivonattal.

Czeglédy Ilona—Mendele Ferenc: Szamos-tatárfalva, református templom és faharangláb. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 3. sz. 129–132. Képpel.

Czigány Jenő: A győri Wurdá ház. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 3. sz. 162–167.

Dercsényi Dezső: A román kori építészet Magyarországon. Bp. 1972. Magyar Helikon—Európa K.—Kossuth Ny. 199 l. 13 t. — 31 cm.

Dénes György: Középkori vastermelés a Bódvától keletré és a tornaszent-andrási ikerszentélyes templom. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 11. 1972. 83–104. Képpel, német, orosz, angol kivonattal.

Détsy Mihály: „Perényi-loggia” vagy „Lorántffy loggia”? A sárospataki várkastély loggiájának építéstörténete. — Építés-Építészettudományi Közlemények, 1972. 4. k. 1–2. sz. 52–94. Képpel.

Dobrowszky Ida: Néhány adat a nagykőrösi református templom XVII. századi történetéhez. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 3. sz. 168–170.

Eisler, J.: Remarks on some aspects of Francesco di Giorgios Trattato. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 3–4. 193–231. Képpel.

Gábor István: Egy régi épület új arca. ELTE, TTK. — Budapest, 1972. 10. évf. 1. sz. 22–25. Képpel.

Gábor István: Egy régi épület új arca. A Nemzeti Zenede. — Budapest, 1972. 10. évf. 8. sz. 12–15. Képpel.

Gábor István: Egy régi épület új arca. Uránia Mozi. — Budapest, 1972. 10. évf. 4. sz. 17–20. Képpel.

Gábor István: Egy régi épület új arca. Az új Városháza. — Budapest, 1972. 10. évf. 5. sz. 22–25. Képpel.

Gergelyffy András: Bátorkő és palota. A várpalotai vár építési korszakai. II. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 243–250. Német, francia, orosz kivonattal.

Gerő Győző: Jakováli Hasznán pasa dzsámija. (Pécs) — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 26. sz. 1231–1234.

Gerő László: Az építészeti stílusok. (4. átd. kiad.) Bp. 1972. Gondolat K.—Kossuth Ny. 172 l. 8 t. — 24 cm.

Gervers, Molnár Vera: A középkori Magyarország rotundái. Bp. 1972. Akadémiai K.—Akadémiai Ny. 92 l. 24 t. — 24 cm. (Művészettörténeti füzetek, 4.)

Katona Imre: Merkur keresztés sopróni ház. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 350–354.

Károlyi Antal: A jánosbázi Erdődy kastély. — Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 3. sz. 437.

Kiss Ákos: A római építőműveltség emlékei a balatoni tájban. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 2. sz. 100–102.

Komárnik Dénes: Brein Ferenc és a pesti Brein család. — Építés-Építészettudományi Közlemények, 1972. 4. k. 1–2. sz. 165–222.

Komárnik Dénes: Brein Ferenc. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 2. sz. 94–99.

Komárnik Dénes: Feszli Frigyes ismeretlen műve. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 3. sz. 244–248.

Koppány Tibor: XI. századi királyi udvarház maradványai Zircen. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 139–147. Képpel, német, francia, orosz kivonattal.

Koppány Tibor: Középkori templomok és egyházhelyek Veszprém megyében. II. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 213–241. Képpel, német, orosz, francia kivonattal.

K. Kovács László: Adatok a miskolci avasi templom történetéhez. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 11. 1972. 55–70. Képpel, német, orosz, angol kivonattal.

Kozák Károly: A jánosbázi rk. templom (volt premonstrói prépostság) feltárása. — Jászunkarg, 1972. 18. évf. 2. sz. 86–96. Képpel.

Kozák Károly—Levárdy Ferenc—Sedlmayr János: A győri székesegyház Szentháromság (Hédervár) kápolnája. — Arrabona, 14. 1972. 99–156. Képpel, francia kivonattal.

Kőfalvi Imre: A lébenyi templom. — Arrabona, 14. 1972. 77–93. Képpel.

Lakatos Pál: A Déalföldön keresztülhaladó római kori út kérdéséhez. — Antik Tanulmányok, 1972. 19. k. 2. sz. 214–219.

Lóránt Ödön: Kilátók Sopronban. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 2. sz. 170–176.

Lukács Júlia: A ház mágiaja. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 26. sz. 1222–1227.

Molnár József: Az egri Kethuda dzsámija. — Az Egri Múzeum Évkönyve, 7–8. 1972. 231–248. Német kivonattal.

Molnár Ferenc: Sinan építőmester magyarországi munkáinak nyomában. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 1. sz. 26–28.

Németh Ferenc: Az argossi udvar (Hunyadi fejedelmi háza) — Élet és Tuda-

mány, 1972. 27. évf. 24. sz. 1115–1121.

Németh Ferenc: Hunyad magas falánál. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 23. sz. 1076–1082.

Pamer Nóra: Csesznek vára. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 14. sz. 654–657.

Petrich Ede: A középkori pécsi egyetem épülete és címere. — A Pécsi Janus Pannonius Múzeum Évkönyve, 16. 1971. Pécs, 1972. 151–166. Képpel, orosz kivonattal.

Prokopp Gyula: Kühnel Pál építész. (1765–1824) — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 1. sz. 30–40. Képpel, német kivonattal.

Róza Gyula: Ismerőseim a kapualjak. — Budapest, 1972. 10. évf. 1. sz. 23–25. Képpel.

Sági Károly: Ókeresztény bazilikának vélt villa rustica hitelesítő ásatása Kékkúton. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 121–136. Német, francia kivonattal.

Sándor Mária: Mátré vár. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 20. sz. 948–949.

Sándor Mária: Mecseknádasd. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 3. sz. 107–110. Képpel.

Sándor Mária: A mecseknádasdi Szent István templom. — A Pécsi Janus Pannonius Múzeum Évkönyve, 16. 1971. Pécs, 1972. 125–144. Képpel.

Sándor Mária: A pécsi Barbakán. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 46. sz. 2167–2169.

Szathmári Gizella: Egykori Festetics uradalom és kastély Pest határában. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 1. sz. 38–42.

Szathmári Károly Erzsébet: Balatonszentgyörgyi „végvár”. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 11. sz. 488–490.

Viorica Guy Marica: Stílusok találkozása Kolozsváron. — Utunk, 1972. 31. évf. 12. sz. 1866–1874.

Zákonyi Ferenc: Az alsóorsói gótikus ház. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 37. sz. 1740–1742.

Zsiray Lajos: Adatok a Dörögdi család és a felsődörögdi plébániatemplom történetéhez. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 251–259. Német, francia, orosz kivonattal.

Új

Bonta János: A korszerű építészeti környezet. Bp. 1972. Akadémiai K. — Akadémiai Ny. 108 I. 12. t. — 19 cm.

Callmeyer Ferenc—Royko Ervin: Hétvégi házak, nyaralók. — Bp. 1972. Műszaki K. — Kossuth Ny. 173 I. illusztr. — 24 × 22 cm.

Erényi István: Magasházak. Bp. 1972. Műszaki K. — Révai Ny. 213 I., illusztr. — 24 × 22 cm.

Gábor László: Az építészet és építészet-tudomány feladata, jelentősége, gondolatai. — Magyar Tudomány, 1972. 17. k. 7–8. sz. 434–440.

Geszti László: Egy építmény, amely természeti formát követ. (Zsuffa András — Miskolc-tapolcai fürdő) — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 10.

Granasztói Pál: Az építés jövője. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 32. sz. 5.

Granasztói Pál: Építészeti és társadalom. — Magyar Tudomány, 1972. 17. k. 4. sz. 197–203.

Hársing László—Kozák Károly: A tudományos hipotézisek megalapozottságának értékelése az építésztörténeti kutatásban. — Építés-Építésztudományi Közlemények, 1972. 4. k. 1–2. sz. 237–248.

Horváth Ildikó: Építészek Maratonija. — Korunk, 1972. 31. évf. 7. sz. 1003–1010. Képpel.

Kubinszky Mihály: Györgyi Dénes építész. (1886–1961) — Magyar Építőművészet, 1972. 1. sz. 53–55.

Major Máté: Építészeti tanulmány-pályázatok 1966–1971. — Magyar Építőművészet, 1972. 1. sz. 52.

Major Máté: Fordulópontok életemben. — Valóság, 1972. 15. évf. 8. sz. 23–34.

Major Máté: Vannak-e irányzatok a mai építészetben? — Magyar Tudomány, 1972. 17. k. 5. sz. 278–287.

Ódor László: A másik Kós Károly. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 25. sz. 10.

Timon Kálmán: Egy korszak lezárult? — Magyar Építőművészet, 1972. 5. sz. 58–59.

VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS, HELYTÖRTÉNET

Általános

Apró Éva: Mi késeltette a magyar város-fejlődést? — Társadalmi Szemle, 1972. 27. évf. 6. sz. 28–58.

Balogh Ferenc: Régi és új kapcsolata a városépítésben. — Korunk, 1972. 31. évf. 3. sz. 362–366.

Csongrádi Béla: A szocialista városok és a szociológia. — Palócföld, 1972. 6. évf. 2. sz. 85–87.

Enyedi György: A magyar urbanizáció kérdőjelei. — Valóság, 1972. 15. évf. 3. sz. 48–50.

Farkasdy Zoltán: Új épületek műemléki környezetben. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 2. sz. 85–93.

Gerő László: Városaink műemléki védelméről. — Magyar építőművészet, 1972. 2. sz. 34–43.

Gerő László: Városaink történeti magjának védelme. — Városépítés, 1972. 2. sz. 5–8.

Gonda György: Műemlékek az urbanizálódásban. — Városépítés, 1972. 2. sz. 9–11.

Granasztói Pál: Műemlékvédelem és városrendezés. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 1. sz. 21–25.

Granasztói Pál: Városépítészetünk új törekvései a társadalmi tudatban. — Társadalmi Szemle, 1972. 26. évf. 11. sz. 75–78.

Horler Miklós: A modern építészet beilleszkedése történelmi környezetbe. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 7–8.

Horler Miklós: Műemlékvédelem és mai építészet. — Magyar Építőművészet, 1972. 2. sz. 26–33.

Horváth Ildikó: Építészet és struktúra. — Korunk, 1972. 31. évf. 3. sz. 367–372.

Kotsis Iván: Történelmi városmagokban épülő homlokzatokról. — Magyar Építőipar, 1972. 21. évf. 2–3. sz. 133–140.

Merényi Ferenc: A modern építészet beilleszkedése a történelmi környezetbe Magyarországon. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 8–14. Képpel.

Nagy Zoltán: Gondolatok a térszervezésről. — Magyar Építőművészet, 1972. 1. sz. 60–61.

Schneider Miklós: Várostarténeti konferencia Salgótarjánban. — Palócföld, 1972. 6. évf. 2. sz. 83–84.

Vörös Károly: A helytörténeti kutatásról. — Valóság, 1972. 15. évf. 2. sz. 42–51.

BUDAPEST

Barkóczy Péter: A Martinelli tér. — Budapest, 1972. 10. évf. 10. sz. 30–34. Képpel.

Granasztói Pál—Czenzig Lajos: Budapest, vue par un architecte. Bp. 1972. Corvina K. — Kossuth Ny. 241 I. — 24 cm.

Greya Gyula: Tabán. — Budapest, 1972. 10. évf. 8. sz. 32–35. Képpel.

H. Gyürky Katalin: Buda településének kezdete a régészeti adatok alapján. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 1. sz. 33–46. Német kivonattal.

Hannig Miklós: Séta az Országházban. (3. jav. kiad.) Bp. 1972. Panoráma K. — Kossuth Ny. 49 I., illusztr. — 17 cm.

Mester Árpád: A belső városrészek jövője. II., III. — Budapest, 1972. 10. évf. 11. sz. 16–19; 12. sz. 16–18. Képpel.

Mesterházy Lajos: The centenary of Budapest. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 46. sz. 125–134.

Szanyi József: Az urbanizáció és a műemlékvédelem Budapesten, különös tekintettel a várnegyedre. — Városépítés, 1972. 2. sz. 16–19.

Szűj Rezső: A budapesti Duna-part újjászülése. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 16–17. Képpel.

Wellner István: Régi Pest-budai látképek. Bp. 1972. KAK-Offset Ny. 24 t. 5 mell.: (10) lev. — 42 cm. Francia, angol, orosz nyelven is.

ESZTERGOM

Kaposi Endre: Az ezeréves Esztergom. — Dolgozók Lapja, 1972. okt. 29.

Schneider Ferenc: Esztergom „Hévízi” területének beépítése. — Új Forrás, 1972. 4. évf. 2. sz. 87–96.

GYŐR

Tomaj Ferenc: Győr utcái és terei. — Arrabona 14. 1972. 347–363. Német kivonattal.

KÖSZEG

Sedlmayr Jánosné: Városméretű műemlékvédelem eredményei. — Városépítés, 1972. 2. sz. 20–23.

MAGYARSZÉCSŐD

Bárany László: Adatok Magyarszécsőd helytörténetéhez. Körmeny, 1972. 75 lev. — 30 cm.

MISKOLC

Ifj. Horváth Béla: A miskolci városkép változása. — A miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 11. 1972. 189–218. Német, orosz, angol kivonattal.

SOPRON

Kissné, Nagypál Judit: Sopron „falai”. A városmagrekonstrukció gondolatairól. — Magyar Építőművészet, 1972. 2. sz. 18–25.

Kissné, Nagypál Judit: Kocsis József: Műemléki rekonstrukció-rehabilitáció Sopron védett belvárosában. — Városépítés, 1972. 2. sz. 28–31.

Berecz Dezső: A Nemzeti Színház és Sopron. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 358–365.

SZÉKESFEHÉRVÁR

Antalfy Gyula: Székesfehérvár milléniuma. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 18. sz. 839–845.

Kovács Péter: Megjegyzések Székesfehérvár középkori topográfiájának kutatásához. — Alba Regia, 12. Székesfehérvár, 1972. 261–267.

Kyalovánszky Alán: Az ezeréves Székesfehérvár korai története. — Élet és

- Tudomány, 1972. 27. évf. 33. sz. 1556–62.
- Kralovánszky Alán: Székesfehérvár István király korában. — Alba Regia, 12. Székesfehérvár, 1972. 276–278.
- Mészáros Ottó: Fehérvár ezer éve. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 2. sz. 12–15. Képpel.
- Román András: Székesfehérvár védett műemléki belvárosa. — Városépítés, 1972. 5. sz. 13–16.

SZOLNOK

- Kőszegfalvi György: Alföldi városok ma és holnap. Szolnok példáján. — Valóság, 1972. 15. évf. 3. sz. 39–46.
- Tarnóczy Loránt: Szolnok. — Városépítés, 1972. 4. sz. 34–36.

SZOMBATHELY

- Vidos Zoltán: A Szombathelyen létesítendő új városházáról szóló városépítészeti jegyzet. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 26.

TOLNA – BARANYA

- Perehazy Károly: Tolnában, Baranyában. — Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 4–5. Képpel.

VESZPRÉM

- Éri István–Kónya Kálmán: Veszprém. (Fotóalbum) Corvina K. 1972.
- Dragónits Tamás: A veszprémi Várhegy rendezési terve. — Városépítés, 1972. 2. sz. 24–27.

MŰEMLÉK, MŰEMLÉK-VÉDELME

- Beszámoló az Országos Műemléki Felügyelőség 1970–71-ben végzett munkáiról. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 4. sz. 193–208.
- Bondor József: Műemlékvédelmünk száz éve. — Magyar Építőművészet, 1972. 2. sz. 17.
- Borics László: Műemlékvédelmi feladatok a tanács munkájában. — Városépítés, 1972. 5. sz. 22–25.
- Csörtán Ferenc: Marosújvártól Alvincig. — Korunk, 1972. 31. évf. 3. sz. 350–358.
- Demény Dezső: Ember és műemlék. — Korunk, 1972. 31. évf. 3. sz. 344–349.
- Dercsényi Dezső: Les cent ans de la protection des monuments en Hongrie. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 1–2. 3–28. Képpel.
- Dercsényi Dezső: Protection of historical monuments. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 46. sz. 109–115.
- Dercsényi Dezső: A magyar műemlékvédelem száz éve. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 3–6. Képpel.
- Dercsényi Dezső: Műemlékvédelem és művészettörténet. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 2. sz. 65–72.
- Dobrossz László: Kincs a hegyek között. (Hollókő) — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 2. sz. 103–105.
- Entz Géza: A magyar műemlékvédelem centenáriuma. — Építés-Építészettudomány, 1972. 4. k. 1–2. sz. 291–294.
- Erdész Sándor: Regionális népi műemlékvédelmi tanácskozás Nyiregyházan. — Szabolcs-Szatmári Szemle, 1972. 7. évf. 4. sz. 99–106.
- Ferenczy Károly: A sárospataki református templom helyreállítása. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 3. sz. 139–156.

- Garcza Géza: A népi műemlékeink védelmében. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 4. sz. 225–240.
- Gerczik András: Műemlékvédelem és közlekedés. — Városépítés, 1972. 2. sz. 12–15.
- Granasztói Pál: Műemlékvédelem és városrendezés. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 1. sz. 21–25.
- Hajnóczy Gyula: Építészkepzés és műemléktudomány. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 1. sz. 5–12.
- Harrach Erzsébet: Előzetes jelentés a magyarszecei plébániatemplom helyreállítási munkáiról. — Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 1. sz. 96–104.
- Heitler László: Pusztuló népi műemlékeink. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 52–53.
- Horler Miklós: Ancient buildings and modern architecture. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 46. sz. 116–124.
- Ifj. Horváth Béla: Százéves a magyar műemlékvédelem. — Borsodi Szemle, 1972. 17. évf. 3. sz. 78–82.
- Koppány Tibor: A balatonfüredi temetői templomrom helyreállítása. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 175–180. Német kivonattal.
- Kubinszky Mihály: Prágai szimpozium a legújabbkori műemlékek védelméről. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 1. sz. 49–54.
- MAGYAR MŰEMLÉKVÉDELME. 1969–1970. (Szerk. Dercsényi D., Entz G.) Bp. 1972. Akadémiai K. — 29 cm. (OMF kiadv. 6.)
- A Magyar Tudományos Akadémia budavári kongresszusterme. 1. Országház u. — Magyar Építőművészet, 1972. 5. sz. 54–55.
- Mendele Ferenc: A Népi műemlékek védelméről, helyreállításáról. — Magyar Építőművészet, 1972. 2. sz. 50–57.
- Merényi Ferenc: L'ultimo quattro di secolo della tutela dei monumenti in Ungheria. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 1–2. 29–69. Képpel.
- Merényi Ferenc: Műemlékvédelem és múzeumügy. — Az Egri Múzeum Évkönyve, VIII–IX. 1970–71. Eger, 1972. 19–25. Német kivonattal.
- Merényi Ferenc: A magyar műemlékvédelem 100 esztendeje. — Építés-Építészettudomány, 1972. 4. k. 1–2. sz. 3–50.
- Perehazy Károly: A városrészekrekonstrukciók műemlékileg védett lakóépületeinek restaurálása. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 3. sz. 213–223. Német kivonattal.
- Pogány Frigyes: Műemlék és környezete. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 1. sz. 14–20.
- Pusztai Ilona: A mecsekknádasdi Szent István templom helyreállítása. — A Pécsi Janus Pannonius Múzeum Évkönyve, 16. 1971. Pécs, 1972. 145–149. Képpel.
- Román András: A magyar műemlékvédelem nagy napjai. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 4. sz. 209–216.
- Ringhoffer Endre: Műemlékeink szerepe és jelentősége a korszerű erdőgazdaságban. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 3. sz. 133–138.
- Salvann, Virgil: A műemlékek jövője. — Korunk, 1972. 31. évf. 3. sz. 390–393.
- Somoskeő István: A műemléki centenáriumi margojára. — Palócföld, 1972. 6. évf. 2. sz. 79–82.
- Starmüller Géza: Műemlékrestaurálás és turisztika Kolozsváron és környékén. — Korunk, 1972. 31. évf. 8. sz. 1206–1214.

- Vedres Vera: Tájékozódás az Országos Műemléki Felügyelőségénél. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 22. sz. 7.
- Walter Ilona: A balatonfüredi temetői templomrom feltárása. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 149–164. Német kivonattal.
- Winkler Gábor: Soproni műemlékek építési idejére vonatkozó adatok. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 357–358.
- Zádor Anna: Tudományegyetemi képzés és műemlékvédelem. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 2. sz. 73–79.
- Zádor Mihály: Műemlékek nedvesség elleni védelme új hidrofó vakolat. — Építés-Építészettudomány, 1972. 4. k. 1–2. sz. 249–258.

SZOBRA SZAT

Régi

- Entz Géza: Neuere Beiträge zur spätgotischen Holzplastik in mittelalterlichen Ungarn. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 3–4. 251–256. Képpel.
- Juhász Irén: Románkori kőfaragvány Vésztől. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 240–242. Francia kivonattal.
- Kovács Tibor: Bronzkori harangszoknyás szobrok a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 1. sz. 47–52. Angol kivonattal.
- Marosi Ernő: Egy gótikus madonna Somogyvárról és a Szent Egyed apát-ság kerengője. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 93–103. Képpel, német kivonattal.
- Nagy Árpád: Négy renaissance kori síremlék az egri Szent János székes-egyházból. — Az Egri Múzeum Évkönyve, VIII–IX. 1970–71. Eger, 1972. 105–132. Német kivonattal.
- Pusztai László: Dunaiszky Lőrinc. (1784–1837) — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 1. sz. 1–29. Képpel, német kivonattal.
- T. Riha Margit: Esmék kőben és bronzban. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 13. sz. 597–602.
- Tóth István: Az egri vármúzeum feliratos római köemlékei. — Az Egri Múzeum Évkönyve VIII–IX. 1970–71. Eger, 1972. 47–56. Német kivonattal.
- Török László: Egy alakos faragvány töredéke Szekszárdról. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 1. sz. 101–105. Képpel, francia kivonattal.
- Tromayer Ottó: Istenek között. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 3. sz. 20–21. Képpel.
- Z.L.: Dénes szobrász (1486–92) gótikus remekének újabb darabjai. — Budapest, 1972. 10. évf. 1. sz. 36–37. Képpel.
- Z.L. Középkori díszutak Budán — Budapest, 1972. 10. évf. 6. sz. 22–25. Képpel.
- Új
- Koffán Károly–Szélessy Károly: A százéves Budapest szobraiból. Bp. 1972. Corvina K.–Zrínyi Ny. 39 l. 36 t. — 23×21 cm. Angol, francia, orosz nyelven is.
- Kovács Péter: Négy szoborról. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 22.
- NN: Lengyelek szobrai és emléktáblái fővárosunkban — Budapest, 1972. 10. évf. 7. sz. 47. Képpel.
- NN: Szobrászok a kőnyáiban. — Dunántúli Napló, 1972. júl. 30.

- Péterffy Ida:** Magyar zeneszerző plakett sorozat. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 9–11. Képpel.
- R. Gy.: A művészparcellákban.** — Budapest, 1972. 10. évf. 11. sz. 23–25. Képpel.
- Somogyi Árpád:** „Na szobrász, ki vagyok én?” — Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 16–17. Képpel.
- BALOGH PÉTER**
Murádin Jenő: Beszélgetés Balogh Péterrel. — Utunk, 1972. 27. évf. 50. sz. 10.
- BENCZÉDI SÁNDOR**
Goór Imre: Kolozsvári képzőművészek. — Forrás, 1972. 4. sz. 51–54. Képpel.
- Raum László:* A szívnek nagyobbak kell lenni... — A jövő mérnöke, 1972. május 29.
- E. Szabó Ilona:* Bukaresti levél Benczédi Sándorhoz. — Utunk, 1972. 27. évf. 45. sz. 10.
- BOKROS BIRMAN DEZSŐ**
i-n: Bokros Birman Dezső ismeretlen portréja Móra Ferencről. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 8–9. Képpel.
- BORS ISTVÁN**
Hallama Erzsébet: Látogatás Bors Istvánnál. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 6. sz. 544–547. Képpel.
- BORSOS MIKLÓS**
Dévényi Iván: Borsos Miklós. — Vigília, 1972. 37. évf. 8. sz. 552.
- Hamar Imre:* Borsos Miklós. — Csongrád Megyei Hírlap, 1972. okt. 31.
- Tüskés Tibor:* Borsos Miklós az iskolánkban. — Baranyai Művelődés, 1972. 3. sz. 11–16.
- BRÉM FERENC**
Bodri Ferenc: Pillanatkép Brém Ferencről. — Új Forrás, 1972. 4. évf. 1. sz. 121–123. Képpel.
- CSÁKY JÓZSEF**
Molnár Andor: Párizsi séták Csáky Józseffel. — Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 13–15. Képpel.
- CSORBA GÉZA**
(h) Csorba Géza 80 éves. — Magyar Nemzet, 1972. júl. 27.
- FARKAS ALADÁR**
László Ilona: Farkas Aladár. — Textil-munkás, 1972. nov.
- Varga Lajos:* „Szándékom, hogy a proletárság kifejezője legyek!” — Munka, 1972. dec.
- FINTA TESTVÉREK**
Egri Mária: A Finta testvérek. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 25. sz. 1172–1178.
- FRITZ MIHÁLY**
Tandí Lajos: Fritz Mihály műtermében. — Délmagyarország, 1972. szept. 24.
- GÁDOR MAGDA**
Losonci Miklós: Madarak. — Pest Megyei Hírlap, 1972. jan. 30.
- GOLDMANN GYÖRGY**
Tibély Gábor: Goldmann György emléke. — Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 15. Képpel.
- HADIK GYULA**
-zentai: Hadik Gyula — Szombathelyen. — Vas Népe, 1972. dec. 19.
- HALMÁGYI ISTVÁN**
Chikán Bálint: A 75 éves Halmágyi István műtermében. — Népiúság, Heves, 1972. nov. 21.
- HARASZTY ISTVÁN**
Frank János: Műterem. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 4. sz. 12.
- HECKENAST JÁNOS**
Losonci Miklós: Himnusz vasbetonban. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 31. Képpel.
- HERCZEG KLÁRA**
Pogány Ö. Gábor: Bagi Ilona emléktáblája. — Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 24.
- KALMÁR MÁRTON**
Tandí Lajos: Kalmár Márton műhelyében. — Délmagyarország, 1972. márc. 26.
- M. KEMÉNY JUDIT**
Dévényi Iván: M. Kemény Judit. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 34. Képpel.
- KISFALUDY STROBL ZSIGMOND**
Román Kálmán: A 25 éves olajág. — Tükör, 1972. ápr. 4.
- KISS ISTVÁN**
Kovács Gyula: Emlékmű a szigeten. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 24–25. Képpel.
- Mészöly Gábor:* Dölnöm lehetetlen. — Néphadsereg, 1972. ápr. 29.
- Rideg Gábor:* Jubileumi emlékmű. — Népszava, 1972. júl. 23.
- KISS SÁNDOR**
P.G.: Kiss Sándor fadomborműve a megyei pártbizottság nagytermében. — Keletmagyarország, 1972. ápr. 30.
- CS. KOVÁCS LÁSZLÓ**
Tasnádi Attila: Cs. Kovács László. — Népszava, 1972. szept. 9.
- MAKKFALVI VAS ÁRON**
Fábián Gyula: Makkfalvi Vas Áron művészetéről. — Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 39–40.
- MAKRISZ AGAMEMNON**
Vadas József: Spanyol partizánok emlékműve. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 18. Képpel.
- MARGÓ EDE**
Visnyé, Strobl Éva: Margó Ede. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 11. Képpel.
- MARTSA ISTVÁN**
Újvári Béla: Kubikus szobor Kalocsán. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 32.
- MEDGYESSY FERENC**
Sz. Kürti Katalin: A négy ülőszobor története. — Alföld, 1972. 23. évf. 9. sz. 90–93. Képpel.
- László Gyula:* Medgyessy Ferenc életműve. Debrecen, 1972. Szabadság Ny. 31 l. — 25 cm. (A Hajdú-Bihari Megyei Múzeumok Közleményei, 16.)
- MÉSZÁROS ANDOR**
Szántó Miklós: Mészáros Andorról. — Magyar Hírek, 1972. máj. 27.
- MÉSZÁROS DEZSŐ**
Akác László: Az áprily völgy szobrásza. — Pest Megyei Hírlap, 1972. okt. 8.
- MIKUS SÁNDOR**
Hamar Imre: Látogatás Mikus Sándornál. — Kisalföld, 1972. aug. 15.
- Szty Rezső:* Mikus Sándor művészportréi. — Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 29. Képpel.
- NAGY VILMOS**
Bartis Ferenc: Külön, s mégis együtt. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 26. Képpel.
- NÉMETH KÁLMÁN**
N.I.: A költő szobrát kap Pencen. (Petőfi) — Pest Megyei Hírlap, 1972. júl. 8.
- ÓCSAI KÁROLY**
Soós Klára: Ócsay Károly szobrászatáról. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 22–23. Képpel.
- ORTUTAY TAMÁS**
Major Máté: Ortutay Tamás szobra Helsinkiben. — Budapest, 1972. 10. évf. 10. sz. 35. Képpel.
- SAMU KATALIN**
Tandí Lajos: Samu Katalin szobrai. — Tiszatáj, 1972. 26. évf. 8. sz. 94–95. Képpel.
- SEGESDI GYÖRGY**
(györke): Szimbolikus láng. — Dolgozók Lapja, 1972. nov. 26.
- SIMON FERENC**
Szabó János: A szobrász születésnapja. — Szolnok Megyei Néplap, 1972. jún. 17.
- SOMOGYI JÓZSEF**
Somogyi József moszkvai nyilatkozata. — Magyar Nemzet, 1972. jan. 15.
- László Miklós:* A mindenható zsüri. — Somogyi József Dózsa szobra. — Magyarország, 1972. ápr. 30.
- Prukker Pál:* A két Dózsa. — Pest Megyei Hírlap, 1972. ápr. 2.
- Réthy István:* „Lesz idő, midőn Dózsának nagyszerű emlékszobrát fognak emelni.” — Békés Megyei Népűjság, 1972. jún. 9.
- Somogyi József Dózsa szobra; ism.: -NN.: Esti Hírlap, 1972. jún. 13; Prukner Pál, Hajdú-Bihari Napló, 1972. jún. 17; Csongrád Megyei Hírlap, 1972. jún. 22; Szabad Szombat, 1972. jún. 24; Petőfi Népe, 1972. jún. 25; -R. Gy.: Petőfi Népe, 1972. jún. 22; Hajdú-Bihari Napló 1972. jún. 25.
- Szilágyi Miklós:* Beszélgetés Somogyi József szobrászművésszel. — Forrás, 1972. 5. sz. 72–73.
- P. Szűcs Julianna:* Somogyi József ceglédi Dózsa szobra. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 24–25. Képpel.
- Vadas József:* Somogyi József közkatona Dózsa szobra. — Kortárs, 1972. 16. évf. 6. sz. 1007–1008.
- STROBL ALAJOS**
Strobl Alajos síremlékének leleplezése. — Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 22–23. Képpel.
- SZABÓ IVÁN**
Bodri Ferenc: Szabó Iván művészete. — Tiszatáj, 1972. 26. évf. 12. sz. 82–87. Képpel.
- SZABÓ LÁSZLÓ**
NN: Szabó László szobrai az olympiai parkban. — Hajdú-Bihari Napló, 1972. máj. 4.
- Tóth István:* A kegyelet szobra. — Néphadsereg, 1972. aug. 5.
- SZERVÁTIUSZ JENŐ**
Koczogh Ákos: Fából faragott világhír. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1972. 4. sz. 23–25. Képpel.
- P. Szűcs Julianna:* Szervátiusz Tibor Dózsa szobra. — Kortárs, 1972. 16. évf. 6. sz. 1005–1007.
- SZÖLLÖSSY ENIKŐ**
Losonci Miklós: Szöllőssy Enikő érmei és szobrai. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 20–21. Képpel.
- VARGA IMRE**
Rózsa Gyula: Varga Imre szobrászata Budapestén. — Budapest, 1972. 10. évf. 12. sz. 22–25. Képpel.
- Rózsa Gyula:* Varga Imre. — Hungarian Rewiev, 1972. nov.
- Vadas József:* Varga Imre Partizán c. szobra. — Kortárs, 1972. 16. évf. 2. sz. 335–336.
- VASS CSABA**
Vass Csaba: Néhány szó önmagunkról. — Forrás, 1972. 5. sz. 74–75.

VÁRÓ MÁRTON

Horváth László: Váro Márton szobrairól. — Magyar Építőművészet, 1972. 4. sz. 62–63.

VEDRES MÁRK

Horváth Béla: Vedres Márk szobrai. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 18–19. Képpel.

VESZPRÉMI IMRE

Erdős György: Veszprémi Imre szobrása. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 28–29.

VILT TIBOR

Jean Cassou és Kovács Péter: Vilt Tibor. Bp. 1972. Corvina K. — Kner Ny. 17 l. 32 t. 28 cm.

FESTÉSZET

Régi

Baksai Ernőné: Az egri Tanárképző Főiskola volt Lyceum épületének barokk korabeli freskói. Eger, 1972. Borsod m. Ny. Miskolc, 431–441. — 24 cm.

Berkovits Ilona: Munkácsy Mihály és a belga festészet. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 4. sz. 182–283. *Czeglédi Imre:* Munkácsy Békéscsabán. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 3. sz. 251–253.

Fülöp Ferenc–Duma György: Adatok a római kori emlékek továbbéléséhez. (A pécsi cella trichora falfestményeinek vizsgálata.) — Antik Tanulmányok, 1972. 19. k. 1. sz. 64–80. Képpel.

Fülöp Ferenc–Duma György: Examinations of the Wal Paintings in the Cella Trichora of Pécs. — Folia Archeologica, 23. k. 1972. 195–213. Képpel.

Gömöri János: XV. századi ekeábrázolás a sárospataki gótikus templom szentélyében. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 11. 1972. 43–45. Német, orosz kivonattal.

Lengyel Béla: Plehanov–Munkácsyrol. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 11–12. *Prokopp Mária:* Pitture murali del XIV. secolo nella capella del castello di Esztergom. — Acta Historiae Artium 1972. Tom. 18. Fasc. 3–4. 169–192. Képpel.

Saad Andor: Gróf Teleki Blanka két önműve. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 3. sz. 254–257. *Szekely András:* Jankó János. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 42–43.

L. Vayer–F. Levárdy: Nuovi contributi agli Studi circa il leggendario angiovinio ungherese. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 1–2. 71–83. Képpel.

Végh János: XVI. századi német táblaképek magyarországi gyűjteményekben. Bp. 1972. Corvina K. — Kossuth Ny. 37 l. 48 t. — 24 cm. Angol, francia, német nyelven is.

Új – általános

B.P.: A naiv művészet és a közművelődés. — Népművelés, 1972. 19. évf. 7. sz. 38–39.

Goór Imre: Kolozsvári képzőművészek. — Forrás, 1972. aug.

Haulich Lenke: Szentendrei festészet. Kandidátusi értekezésnek vitája. Kontha Sándor és Molnár László opponensi véleménye, Haulich Lenke válasza. Kontha Sándor viszontválasza. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 4. sz. 284–293.

Kampis Antal: Római iskola – Barcsay Jenő. Elvont festészet. — Népszava, 1972. júl. 22.

Kovács Gyula: Szentendrei amatőrök. — Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 19–20. Képpel.

Losonci Miklós: A Duna-műhely. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 12–15. Képpel.

Mészöly Gábor: Nagybánya... — Magyarország, 1972. nov. 19.

Mohi Sándor: Emlékezés Nagybányára. — Utunk, 1972. 27. évf. 47. sz. 10.

Mohi Sándor: Festő és gyermek. — Utunk 1972. 27. évf. 19. sz. 10.

Monumentális művészet Pest megyében. 1966–1971. (Szerk.: Krizsán Sándorné, Bev. Petényi K.) Bp. 1972. Pest m. Ny. Vác. 94 l. illusztr. — 20 cm.

Murádin Jenő: Dési évek. — Korunk, 1972. 31. évf. 5. sz. 765–770.

Murádin Jenő: Nagybánya bölcsőjénél. — Utunk, 1972. 27. évf. 31. sz. 11.

Passuth Krisztina: A Nyolcak festészete (2. kiad.). Bp. 1972. Corvina K. — Athenaeum Ny. 175 l. 4 t. 24×22 cm.

Rideg Gábor: Szolnoki művészet, 72. — Alföld, 1972. 23. évf. 6. sz. 49–55.

Szabó Júlia: Markó, Barabás, Munkácsy. (3. kiad.) Bp. 1972. KAK, Athenaeum Ny. 30 l. 18 mell. — 24 cm. (Az én múzeumom. 2.)

Szabó Júlia: Rejtett kincsek a kaposvári múzeumban. — Képzőművészeti Almanach, 1972. 3 k. 108–112. Képpel.

Szűcs István: Vasárnapi művészet. — Utunk, 1972. 27. évf. 45. sz. 9.

ANNA MARGIT

Bozóky Mária: Anna Margit ikonjai. — Vigilia, 1972. 37. évf. 12. sz. 824–825.

D.I.: Anna Margit. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 40–41. Képpel.

AMOS IMRE

Egri Mária: Ámos Imre születésének 65. évfordulójára. — Szabolcs Szatmári Szemle, 1972. 7. évf. 2. sz. 77–83. Képpel.

BALÁZS IMRE

Bartis Ferenc: Balázs Imre műtermében. — Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 20–21. Képpel.

BALÁZS JÁNOS

Kassai Végh Miklós: Egy naiv festő. — Kritika, 1972. 5. sz. 20.

Lakos György: Balázs János látomásai. — Nógrád, 1972. dec. 8.

BARCSAY JENŐ

Dukay Barna: Miért szép Barcsay Jenő Asszonyok c. képe. — Fényszóró, 1972. márc. 8.

BARTHA LÁSZLÓ

Kulesár János: Mit ér a művész, ha magyar? — Vas Népe, 1972. ápr. 9.

BASILIDES BARNÁ

P. Szűcs Julianna: Basilides Barna képei között. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 36–39. Képpel.

BAZSONYI ARANY

Losonci Miklós: Bazsonyi Arany festői világa. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 32–33. Képpel.

BÁNFÍ JÓZSEF

Sárárdi József: A törvény képlete. — Új Forrás, 1972. 4. évf. 3. sz. 99–102.

BENE GÉZA

Rács István: Bene Géza. Corvina K. 1972.

BENYÓ ILDIKÓ

(r.g.): Bemutatjuk Benyó Ildikót. — Vasas, 1972. febr.

BERECZ ANDRÁS

Takács Péter: Berecz András. — Szabolcs Szatmári Szemle, 1972. 7. évf. 3. sz. 42–46. Képpel.

BERKI VIOLA

Frank János: Bemutatjuk Berki Violát. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 27. sz. 2. Képpel.

BERNÁTH AURÉL

Déry Tibor: Bernáth Aurél életművéről. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 41. sz. 13.

BOLDIZSÁR ISTVÁN

Barát Endre: Boldizsár Istvánról. — Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 39. Képpel.

BORDÁS FERENC

Tóth Ervin: Bordás Ferenc művészete. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 48–49. Képpel.

BOZSÓ JÁNOS

r.l.: Az Alföld festője, Bozsó János 50. születésnapjára. — Petőfi Népe, 1972. dec. 29.

CHOMA JÓZSEF

Borbély László: Choma József (1901–1969). — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 20–22. Képpel.

CZIRÁKI LAJOS

Hamar Imre: Cziráki Lajos. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 46–47. Képpel.

DEIM PÁL

Petényi Katalin: Deim Pál festészete. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 12. sz. 1101–1103.

Tóth Antal: Deim Pál. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 16–17. Képpel.

DERKOVITS GYULA

Bernhardt Péter: Derkovits Gyula. — Közlekedés, 1972. okt.

Körner Éva: Derkovits Gyula. Kandidátusi értekezés vitája. Aradi Nóra és Németh Lajos opponensi véleménye, Körner Éva válasza. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 1. sz. 61–70.

DÉSI HUBER ISTVÁN

Mezei Ottó: Dési Huber. Bp. 1972. Corvina K. — Kossuth Ny. 37 l. 25 t. — 16×16 cm. (A művészet kiskönyvtára uf. 72)

R.Gy.: A festő otthonában. — Alkalmi látogatás Dési Huber Istvánnál. — Népszabadság, 1972. máj. 9.

DOMANOVSKY ENDRE

(sárvári): Domanovszky Endre. — Magyar Nemzet, 1972. febr. 15.

EGRY JÓZSEF

Dukay Barna: Egrý József: Delelő napfényben. — Fényszóró, 1972. jún. 21.

Nagy Tibor: A végtelent tükröző fények festője, Egrý József. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 8. sz. 359–364. Képpel.

FARKAS BÉLA

Bela Duranci: Mesélnek a falak a Vajdaságban. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 22–23. Képpel.

FERENCZY JÓZSEF

Borghida István: Ferenczy József művészetének idézése. — Utunk, 1972. 27. évf. 36. sz. 10.

FÉLEGYHÁZI LÁSZLÓ

Gipvás: Látogatás Debrecen nagy tehetségű festőjének kicsiny műtermében. — Elzett, 1972. jún. 27.

FODOR JÓZSEF

Goór Imre: Hódmezővásárhelyi műtermekben. — Forrás, 1972. 3. sz. 73–76. Képpel.

FÜLÖP ERZSÉBET

Laczó Katalin: Fülöp Erzsébet. — Tiszatáj, 1972. 26. évf. 3. sz. 123–124. Képpel.

GALIMBERTI HÁZASPÁR

Dénes Zsófia: A Galimberti házaspár. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 7–8. sz. 688–691. Képpel.

GÁBORJÁNI SZABÓ KÁLMÁN

Dienes Ö. István: Gáborjáni Szabó Kálmán szabolcsi freskói. — A debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1971. Debrecen, 1972. 439–452. Képpel. Francia kivonattal.

Tóth Ervin: 75 éve született Gáborjáni Szabó Kálmán. — Hajdú-Bihari Napló, 1972. szept. 19.

GÁDOR EMIL

Ury Endréné: Gádor Emil 60 éves. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 29. Képpel.

GÁLL FERENC

Banner Zoltán: Francois Gáll. — Utunk, 1972. 27. évf. 32. sz. 11.

GÁMENTZY ZOLTÁN

Cseke Péter: Gámentzy Zoltán második élete. — Utunk, 1972. 27. évf. 35. sz. 10.

GERLÓCZY SÁRA

Kenesei András: Gerlőczy Sára. — Budapesti Rundschau, 1972. nov. 6.

GERZSON PÁL

Losonci Miklós: Gerzson Pál festészetének törekvései. — Életünk, 1972. 1. sz. 72–76. Képpel.

GLATZ OSZKÁR

D.I.: Glatz Osztkár (1872–1958) — Vigília, 1972. 37. évf. 11. sz. 783

GOÓR IMRE

Oelmacher Anna: Goór Imre képei. — Petőfi Népe, 1972. okt. 11.

GYARMATHY TIHAMÉR

Mezei Ottó: A tér Gyarmathy Tihamér festészetében. — Magyar Építőművészet, 1972. 5. sz. 63.

HÉZSÓ FERENC

Goór Imre: Hódmezővásárhelyi műtermekben. — Forrás, 1972. 3. sz. 73–76. Képpel.

T.E.: Hézsó Ferenc. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 11. Képpel.

HOFFMANN LENKE

Kopre József: Látogatás Belányiné, Hoffmann Lenke műtermében. — Népszava, 1972. szept. 22.

HUSVÉTH LAJOS

Kanyó Leona: Husvéth Lajos művészete. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 12–14. Képpel.

IVÁNYI ÖDÖN

Tóth Elemér: Iványi Ödön műtermében. — Nógrád, 1972. júl. 22.

JÓZSA JÁNOS

Tóth Ervin: Józsa János. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 32–33. Képpel.

KÁDÁR TIBOR

Kancsura István: Tíz éve hiányzik Kádár Tibor. — Korunk, 1972. 31. évf. 8. sz. 1203–1205.

KÁNTOR LAJOS

Losonci Miklós: Kántor Lajos kamarművészete. — Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 22–23. Képpel.

KELLE SÁNDOR

NN.: Képzőművészek kislexikonja. — Dunántúli Napló, 1972. jan. 16. *Kampis Antal*: Kelle Sándor. — Dunántúli Napló, 1972. júl. 18.

KERNSTOK KÁROLY

H.B.: Igazmondó tükkörkép. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 24–25. Képpel.

KLING GYÖRGY

László Ilona: Kling György. — Textilmunkás, 1972. aug.

P. Szűcs Julianna: Kling György csendélete mellé. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 44–45. Képpel.

KLOSSY IRÉN

Sipos Gyula: Klossy Irén festményei és grafikái. — Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 43. Képpel.

KOCSIS IMRE

Berkovits György: Hétköznapi a műteremben. — Pest Megyei Hírlap, 1972. márc. 3.

KOKAS IGNÁC

Losonci Miklós: Kokas Ignác művészetének forrásai. — Életünk, 1972. 4. sz. 361–364. Képpel.

KONECSNI GYÖRGY

Szamosi Ferenc: Konecsni György. — Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 21.

KOSZTA JÓZSEF

Kisdéginé, Kirimi Irén: Koszta József képei a nyírbátori múzeumban. — Keletmagyarország, 1972. okt. 29.

Kruszlicz Pál: Koszta József képei Szentesen. — Csongrád Megyei Hírlap, 1972. nov. 24.

KOSZTA ROZÁLIA

B. Supka Magdolna: Koszta Rozália — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 46–47 Képpel.

KUNFFY LAJOS

H.B.: Két mesterjegy, egy arckép. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 26–27. Képpel.

KUSZTOS ENDRE

Sánta Ferenc: Kusztos Endréről. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 45. sz. 12.

LAKATOS JÓZSEF

Tóth Ervin: Lakatos József festészete és grafikája. — Keletmagyarország, 1972. dec. 31.

LAKNER LÁSZLÓ

S. Nagy Katalin: Beszélgetés Lakner László festőművésszel. — Életünk, 1972. 1. sz. 69–72. Képpel.

LANTOS FERENC

NN.: Lantos Ferenc. — Dunántúli Napló, 1972. febr. 6.

LEITNER SÁNDOR

T.T.: Leitner Sándor műtermében. — Somogyi Néplap, 1972. nov. 6.

LÓRÁNT JÁNOS

Csatai Erzsébet: Lóránt János festőművész. — Nógrád, 1972. ápr. 28.

Jancsó Ildikó: Lóránt János „Pásztortüze”. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 36–37. Képpel.

LUZSICZA LAJOS

Isratowwill Mimi: Luzsicza Lajos. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 28–29. Képpel.

Tóth Ervin: Luzsicza Lajos. — Hajdú-Bihari Napló, 1972. szept. 16.

MATICSKA JENŐ

urádn Jenő: Maticska Jenő. (1885–1906) — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 1. sz. 41–48.

MEDVECKY JENŐ

Barát Endre: Most lenne 70 éves Medvecky Jenő. — Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 13–14. Képpel.

MENDE GUSZTÁV

Szabó Jenő: Mende Gusztáv és művészete. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 1. sz. 40–54. Képpel.

MERSITS PIROSKA

F.J.: Mersits Piroška. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 29. Képpel.

MÉSZÁROS JÓZSEF

Zentai Pál: A letisztult valóság művészete. — Vas Népe, 1972. nov. 6.

MIHÁLTZ PÁL

Miháltz Pál: Összinté vallomás. — A jövő mérnöke, 1972. jún. 17. *Szamosi Ferenc*: Miháltz Pál. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 13.

MIKLÓSSY GÁBOR

Pogány Ö. Gábor: Miklóssy Gábor. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 23–24. Képpel.

MOHI SÁNDOR

Banner Zoltán: Mohi Sándor. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 31–33. Képpel.

MONDOK MÁRIA

Tóth Antal: Mondok Mária festményei. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 62.

MOHOLY YOLANDA

Borhida István: Nagybányától Sao Pauloig. — Utunk, 1972. 27. évf. 19. sz. 10.

MOHOLY NAGY LÁSZLÓ

Péter László: The Young Years of Moholy-Nagy. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 46. sz. 62–72.

MOLNÁR C. PÁL

Gál György Sándor: A művész világa. — Képes Újság, 1972. máj. 6.

MOLNÁR M. GYÖRGY

Csányi László: Molnár M. György otthonában. — Népiújság, 1972. febr. 5.

NAGY ALBERT

László Gyula: Utolsó beszélgetés Nagy Alberttel. I–II. — Korunk, 1972. 31. évf. 8. sz. 1185–1186; 9. sz. 1372–1382. Képpel.

NAGY IMRE

Gazda József: Nagy Imre festőművész. — Forrás, 1972. 1. sz. 68–72.

NAGY ISTVÁN

Gál Sándor: Egy csendes forradalmár emléke. — Petőfi Népe, 1972. febr. 13.

NÉMETH JÓZSEF

Goór Imre: Hódmezővásárhelyi műtermekben. — Forrás, 1972. 3. sz. 73–76. Képpel.

NYERGESI ISTVÁN

Dévényi Iván: Nyergesi István naiv festő és szobrász. — Új Forrás, 1972. 4. évf. 3. sz. 103–104.

ÓNODI BÉLA

Tóth Antal: Ónodi Béla. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 23–24. Képpel.

ORSZÁGH LILI

Dévényi Iván: Ország Lili. — Vigília, 1972. 37. évf. 5. sz. 320. *Frank János*: Ország Lilinél. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 14. sz. 12.

OSZOLI PIROSKA

Csányi László: Oszoli Piroška otthonában. — Népiújság, 1972. jan. 15.

PIRCHALA IMRE

Zentai Pál: Pirchala Imre. — Vas Népe, 1972. dec. 24.

PAPP ALBERT

Sárándi József: Papp Albert képei. — Új Forrás, 1972. 4. évf. 1. sz. 124–125.

CS. PATAJ MIHÁLY

Tandi Lajos: Cs. Pataj műhelyében. — Délmagyarország, 1972. okt. 29.

PATAKI JÓZSEF

Tóth Elemér: Pataki József műtermében. — Nőgrád, 1972. nov. 1.

PÓR BERTALAN

Z.P.A.: Ki látott engem? Utolsó fejezet Pór Bertalan életregényéből. — Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 7–9.

PORZSOLT BORBÁLA

Gazda József: Festőházaspár Marosvásárhelyt. — Korunk, 1972. 31. évf. 10. sz. 1528–1533.

RÉTI ISTVÁN

H.B.: Réti István ismeretlen rajza Mednyánszkyról. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 38. Képpel.

RIDOVICS LÁSZLÓ

Újvári Béla: Ridovics László. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 21–23. Képpel.

SALGÓ ANDRÁS

b.: Festményajándék. — Magyar Hírek, 1972. 25. évf. 24. sz. nov. 25.

SIMON BÉLA

Hárs Éva: L'art de Béla Simon. — A Pécsi Janus Pannónius Múzeum Évkönyve, 1971. 16. k. Pécs, 1972. 299–314. Képpel, magyar, orosz kivonattal.

SVÁBY LAJOS

Z.N.: Lajos Sváby a mercites painter. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 48. sz. 197–198. Képpel.

SZABÓ ZOLTÁN

Háits Géza: Szabó Zoltán festőművésznél. — Népszava, 1972. jan. 16.
L.M.: Szabó Zoltán műtermében. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 28–29. Képpel.

SZALAY FERENC

Papp Gábor: Szalay Ferenc festészete. — Képzőművészeti Almanach, 1973. 2. k. 113–120. Képpel.
Tandi Lajos: Beszélgetés Szalay Ferenc Szot díjassal. — Délmagyarország, 1972. máj. 12.

SZALAY LAJOS

Pogány Gábor: Szalay Lajosról. — Napjaink, 1972. 11. évf. 10. sz. 9.

Z. SZALAY PÁL

Páll Géza: Életének értelme a festészet. — Keletmagyarország, 1972. júl. 25.
Barkócsi János: Szalay Pál köszöntése. — Szabolcs Szatmári Szemle, 1972. 7. évf. 3. sz. 47–53. Képpel.

SZÁNTÓ PIROSKA

Gács Marianna: Beszélgetés Szántó Piroskával. — Film, Színház, Muzsika, 1972. aug. 19.

SZÁSZ KÁROLY ISTVÁN

Lezsák Sándor: Hasznos barátság. — Petőfi Népe, 1972. okt. 25.

SZEGVÁRI

Sós Péter: Pittore Szegvári. — Új Élet, 1972. máj. 1.

SZENTIVÁNYI LAJOS

Újvári Béla: Szentiványi Lajos festészetéről. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 14–16. Képpel.

SZIKRA JÁNOS

Horányi Barna: Szikra János festményei Marcaliban. — Somogyi Néplap, 1972. nov. 18.

SZILY GÉZA

Csányi László: Találkozások Szily Gézával. — Népújság, 1972. márc. 11.

SZINTE GÁBOR

NN: Szinte Gábor, Keszthely, Hotel Helikon. — Magyar Építőművészet, 1972. 6. sz. 29.

SZÖNYI ISTVÁN

Bodri Ferenc: Szőnyi István Ady illusztrációi. — Életünk, 1972. 3. sz. 272–275. Képpel.

Losonci Miklós: Vallomás Szőnyi Istvánról. — Pest Megyei Hírlap, 1972. ápr. 2.

SZUHANÉK OSZKÁR

Szekernyés János: Szuhanek Oszkárral beszélget. — Utunk, 1972. 27. évf. 20. sz. 10.

SZURCSIK JÁNOS

Horváth Teréz: Szurcsik János újabb munkái. — Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 16–18. Képpel.

SZÜCS ÁRPÁD

Tandi Lajos: Szücs Árpád műhelyében. — Délmagyarország, 1972. jan. 23.

THORMA JÁNOS

Murádin Jenő: Thorma János: Majális. — Utunk, 1972. 27. évf. 40. sz. 11.

TIHANYI LAJOS

Berényi Zsigmond: Tihanyi Lajos arcképe Grósz Arnoldról. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 27.

TOROK SÁNDOR

Sz. Kanyó Leona: A kozmosz bűvára. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 27. Képpel.

TULL ÖDÖN

Kerthainé, Friedrich Klára: Megemlékezés Tull Ödönről. — Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 16. Képpel.

UITZ BÉLA

Erdős Jenő: Mácza János emlékezik. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 13–15. Képpel.

Hidas Antal: Uitz Béláról készülő portré részlet. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 5–6. Képpel.

Kontha Sándor: Uitz Béla művészte. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 7–11.
Nagy Zoltán: Uitz Béláról és a Ludditákról. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 11–12.

Nagy Zoltán: The Luddite etchings of Béla Uitz. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 48. sz. 182–185. Képpel.

VAJDA LAJOS

Vajda Lajos emlékkönyv. (Bev. Dévényi Iván) Bp. 1972. Magvető K. — Zrínyi Ny. 175 l. 35 t. — 24 cm.

VARGA ALBERT

Talpassy Tibor: A titokzatos festő. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 28–31. Képpel.

VASARELY, VICTOR

Mezei Ottó: Vasarely Revisited. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 48. sz. 192–194.

VASZKÓ ERZSÉBET

D.I.: Vaszkó Erzsébet születésnapjára. — Vigília, 1972. 37. évf. 5. sz. 351.

VÉRTES MARCEL

Dévényi Iván: Vértés Marcel. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 12.

WINKLER LÁSZLÓ

Dér Endre: Winkler László köszöntése. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 28–30. Képpel.

ZALAVÁRY MIKLÓS

Bakos Erzsébet: Egy délelőtti Zalaváry Miklósnál. — Turbina, 1972. okt. 23.

ZOLCSÁK SÁNDOR

Gazda József: Festőházaspár Marosvásárhelyt. — Korunk, 1972. 31. évf. 10. sz. 1528–1533.

ZSIGMOND ATTILA

Bartis Ferenc: Úttá szélesedő ösvény. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 32. Képpel.

GRAFIKA

Régi

Dersi Tamás: Budapest élcplaja: Bors-szem Jankó. — Budapest, 1972. 10. évf. 10. sz. 36–38. Képpel.

Frank János: A rézkarc sorsa. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 11. sz. 12.

Frank János: Mi az a rézkarc? — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 6. sz. 12.

-h-a: Ismeretlen Garibaldi ábrázolás 1849-ből. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 43. Képpel.

Kovács József László: Lackner Kristóf (1571–1631) ismeretlen rajzai a soproni Állami Levéltárban. — Művészet-történeti Értesítő, 1972. 21. évf. 3. sz. 231–233. Képpel.

Kovács Béla: Magyar várak XVII. századi ábrázolásai. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 331–340. Képpel, német, francia, orosz kivonattal.

Rózsa György: Magyar történetábrázolás a XVI. században. Kandidátusi értekezés vitája. Vayer Lajos és Klaniczay Tibor opponensi véleménye, Rózsa György válasza. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 141–148.
Székely Artúr: Senefelder Alajos. — Magyar Grafika, 1972. 16. évf. 1. sz. 1–2.

Vayer Lajos: A rajzművészet mesterei. XIV–XVIII. sz. (2. kiad.) Bp. 1972. Corvina K.–Egyetemi Ny. 36 l. 110 t. — 39 cm.

Zombory Lajos: Régi rézmetszetekről. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 32–33. Képpel.

Új-általános

Arató Antal: A jászberényi Városi–Járási Könyvtár kisgrafikai pályázata. — Könyvtáros, 1972. 22. évf. 7. sz. 429.

Bojár Iván: A politikai plakát. — Magyar Hírlap, 1972. dec. 5.

Kiss László: A szitanyomásról. — Magyar Grafika, 1972. 16. évf. 1. sz. 55–56.

Mai magyar rajzművészet. (Bev. Solymár István) Bp. 1972. KAK.–Kossuth Ny. 21 l. 98. t. — 26×26 cm.

Szabadi Judit: „Seccession” in graphic art. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 45. sz. 188–193. Képpel.

Szűz Rezső: Kilencven éve alapították a Kner Nyomdát. — Forrás, 1972. 6. sz. 82–87.

Tóth Ervin: Négy táj, négy akvarell. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 6–7. Képpel.

ÁGOTHA MARGIT

NN: Ágota Margit faliképe, Hotel Volga. — Magyar Építőművészet, 1972. 6. sz. 16.

Frank János: Ágota Margitnál. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 8. sz. 12.

Frank János: Bemutatjuk Ágota Margitot. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 34. sz. 2. Képpel.

BALÁZS IMRE

Szűcs Árpád: Balázs Imre tusrajzai. — Csongrád Megyei Hírlap, 1972. febr. 6.

BANGA FERENC

Theisler György: Banga Ferenc művészte. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 26. Képpel.

BÁLINT ENDRE

Frank János: Bemutatjuk Bálint Endre grafikáit. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 46. sz. 2. Képpel.

BOGNÁR ISTVÁN

Pogány Ö. Gábor: Tragikus táncok. — Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 36–38. Képpel.

CZIMRA GYULA

Soór Imre: Czimra Gyula papírkarcai. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 22.

CSISZTU MIHÁLY

Pogány Gábor: Csisztu Mihály grafikusművész. — Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 30–31. Képpel.

DERKOVITS GYULA

Derkovits Gyula, 1514. (12 fametszet. Bev. Bálint György). Bp. 1972. Magyar Helikon — Európa — Zrínyi Ny. 12 t. 1 mell. (4 lev. — 47×47 cm.

Derkovits Gyula: Dózsa. (fametszetsorozat). Bp. 1972. Kossuth K., Zrínyi Ny. 94 l. — 4 cm.

Hevesy Iván: Derkovits linóleum metszetei. A Magyar Írás 1921 decemberi számából átvéve: — Vigília, 1972. 37. évf. 2. sz. 89.

DIÓSY ANTAL

Gyuris: Az akvarellfestészet virtuóza. — Elzett, 1972. dec. 12.

FELEDY GYULA

Szabó György: Feledy Gyula művészetéről. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 38–40. Képpel.

FESZT LÁSZLÓ

Goór Imre: Kolozsvári képzőművészek. — Forrás, 1972. 4. sz. 51–54. Képpel. *Loew, Hans*: Feszt László. — Utunk, 1972. 27. évf. 28. sz. 11.

GÁMENTZY ZOLTÁN

M. Kiss Pál: Gámentzy Zoltán akvarelljei. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 24–25. Képpel.

GROSS ARNOLD

Frank János: Bemutatjuk Gross Arnoldot. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 9. sz. 2. Képpel.

GULÁCSY LAJOS

Theisler György: „A csábító szépek...” — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 24–25. Képpel.

HELÉNYI TIBOR

Frank János: Helényi Tibor. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 28. sz. 12.

IMETS LÁSZLÓ

M. Kiss Pál: Imets László fametszetei. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 24–25. Képpel.

KASS JÁNOS

Végvári Lajos: Kass János új utakat keres. — Napjaink, 1972. 11. évf. 6. sz. 8.

KLEIN JÓZSEF

Murádin Jenő: Klein József grafikái. — Utunk, 1972. 27. évf. 10. sz. 11.

KONDOR BÉLA

Dévényi Iván: Kondor Béla. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 23–25. Képpel. *Zsugán István*: Illusztrálta Kondor Béla. — Könyvvilág, 1972. febr.

KONECSNI GYÖRGY

Bencze László: Konecsni György befejezetlen grafikái sorozata. — Kortárs, 1972. 16. évf. 4. sz. 666–667.

Konecsni György: A magyar nyelv története. Rajzok a magyar költészet klasszikusainak alkotásaihoz. (Bev. Horváth Gy.) Bp. 1972. Magyar Helikon — Európa — K. Zrínyi Ny. (20 lev. — 33×33 cm.

KUSZTOS ENDRE

Márkus Béla: Vendégünk volt Kusztos Endre grafikusművész. — Hajdú-Bihari Napló, 1972. nov. 30.

LÉGRÁDI SÁNDOR

Lencső László: Légrády Sándorról. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 24–25.

MARTYN FERENC

Hárs Éva: Martyn Ferenc Janus Pannonius arcképei. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 4. sz. 313–316. *Tüskés Tibor*: Martyn Ferenc Janus Pannonius rajzai. — Kortárs, 1972. 16. évf. 4. sz. 482–483.

MENYHÁRT JÓZSEF

Szűz Rezső: Az ex libris művésze Menyhárt József 70 éves — Könyvtáros, 1972. 22. évf. 3. sz. 167.

RAFAEL GYÖZÖ

Szűz Rezső: Rafael Gyözö. Bp. 1972. Békés m. Ny. Gyula. 62 l. illusztr. — 23 cm.

REICH KÁROLY

Galambos Ferenc: Reich Károly. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 18–19. Képpel.

ROZANITS TIBOR

Bozóky Mária: Rozanits Tibor grafikusművészről. — Életünk, 1972. 2. sz. 183–186. Képpel.

SCHÖNBERGER ARMAND

Dévényi Iván: Schönberger Armand. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 42–43. Képpel.

STETTNER BÉLA

Galambos Ferenc: Stettner Béla régebbi és mai alkotásai tükrében. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 33–34. *Újváry Béla*: Stettner Béla monotípiái. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 44–45. Képpel.

SZABADOS ÁRPÁD

Frank János: Bemutatjuk Szabados Árpádot. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 41. sz. 2. Képpel.

GY. SZABÓ BÉLA

Goór Imre: Kolozsvári képzőművészek. — Forrás, 1972. 4. sz. 51–54. Képpel.

SZALAY LAJOS

yl: Bemutatjuk Szalay Lajost. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 30. sz. 12. Képpel.

SZÁSZ ENDRE

Kovács Gyula: Szász Endre Kanadában. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 26–27. Képpel.

SZIRÁKI ENDRE

Frank János: Bemutatjuk Sziráki Endrét. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 23. sz. 2. Képpel.

VAGYÓCZKY KÁROLY

Jurák György: Vagyóczky Jároly grafikusművész. — Bankó, 1972. 11. sz.

VARGA GYÖZÖ

Koczogh Ákos: Varga Gyözö. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 18–19. Képpel.

WEISS GYÖRGY

-h-a: Ismeretlen József Attila illusztráció. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 23.

WÜRTZ ÁDÁM

Aszódi Éva: Illusztrálta Würtz Ádám. — Könyvvilág, 1972. jan. *Végvári Lajos*: Würtz Ádám mesélő képei. — Napjaink, 1972. 11. évf. 4. sz. 4.

ZICHY MIHÁLY

H.B.: Néhány szó a Zichy rajzokról. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 16–17. Képpel.

ZSÓTÉR LÁSZLÓ

Frank János: Zsótér Lászlónál. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 36. sz. 12.

IPARMŰVÉSZET—NÉPMŰVÉSZET

a) Általános cikkek

Banner Zoltán: Az iparművészeti triennáléről. — Utunk, 1972. 27. évf. 38. sz. *Bánszki Pál*: Népművészet és közművelődés. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 36–44. *P. Brestyánszky Ilona*: Csongrád megye iparművészeti kincsei. — A Szegei Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1970/2. Szeged, 1972. 1–176. Képpel. *Buzás Árpád*: Az iparművészet a mai magyar társadalomban. — Ipari Művészet, 1972. 1. sz. 9–13. *Erdőss Pál*: Iparesztétika. Ipari formatervezés. Bp. 1972. Felsőokt. Jegyzetell. 128 l. illusztr. — 24 cm. *Erneyi Gyula*: Ipari forradalom. I–II. — Ipari Művészet, 1972. 1. sz. 19–24.; 2. sz. 3–9. *Fekete György*: Az iparművészet lehetősége és jövője. — Ipari Művészet, 1972. 1. sz. 14–18. *Fekete György*: Az iparművészet lehetőségei és jövője. — Magyar Építőművészet, 1972. 6. sz. 60–61. *Kiss Ákos*: A historizmus a magyar iparművészetben. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 104–119. *Koczogh Ákos*: Az iparművészet otthona. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1972. 3. sz. 3–7. Képpel. *Koczogh Ákos*: Az iparművészet társadalmi, politikai és kulturális szerepe. — Ipari Művészet, 1972. 1. sz. 3–8. *Koczogh Ákos*: Az iparművészet társadalmi, politikai és kulturális szerepe. I–II. — Utunk, 1972. 27. évf. 23. sz. 11; 24. sz. 10. *Kopasz Gábor*: Régi pécsi kézműves mesterségek. — A Pécsi Janus Pannonius Múzeum Évkönyve, 1971. Pécs, 1972. 167–182. Német kivonattal. *Lukó Gábor*: Régi porszaruiunk művészete. I. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 11–15. Képpel; 5. sz. 10–13. Képpel. *Sándor István*: Népi remekművek tárháza. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1972. 3. sz. 8–12. Képpel. *Szigetvári Ferenc*: A községi gyógyszer-történeti gyűjtemény. — Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 3. sz. 403–406. *Tüskés Tibor*: Walter Crane Pécssett. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 10. sz. 924–926. *Vadas József*: Kisiparos-e az iparművész? — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 21. sz. 5.

b) Céhtörténet

Dóka Klára: A céhes mesterré válás feltételei Pesten az 1840-es években. — Századok, 1972. 106. évf. 1. sz. 96–122. *Komoróczy György*: A debreceni céhesipar reformkori helyzete. (1820–1848). — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1971. Debrecen, 1972. 145–172. Német kivonattal. *Nagybákay Péter*: A céhes anyag országos katasztere számítógépes feldolgozásának előkészületei. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 167–170. *Nagybákay Péter*: Újabbban előkerült Veszprém megyei tárgyi céhemlékek. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11, 1972. 401–416. Német, orosz, francia kivonattal.

c) Népi építészet

Aknai Tamás: A népi építőművészet stílusváltozásának vizsgálatához. — A Pécsi Janus Pannonius Múzeum

Évkönyve, 1971. 16. k. Pécs, 1972. 289–297. Képpel, német kivonattal.
Balassa M. Iván: A Népajzi falu az ezredéves kiállításon. — Ethnographia, 1972. 83. évf. 4. sz. 553–572. Képpel.
Knézy Judit: Faépítésre vonatkozó XVII. századi adatok Somogyból. — Ethnographia, 1972. 83. évf. 4. sz. 518–531.
Mendele Ferenc: Népi műemléki együttesek védelme. — Városerődítés, 1972. 2. sz. 32–34.
Müller Róbert: Adatok a Nyugat-Dunántúl középkori népi építészetéhez. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 195–212.
Tóth János: Népi építészeti falukutatásaink az 1958–1971 években. — Ethnographia, 1972. 83. évf. 579–584.
Vargha László: Családi és közösségi hagyomány az építkezésben. Adatok a Vas megyei — nemeslődi — népi építészeti történetéhez. — Ethnographia, 1972. 83. évf. 4. sz. 457–484. Képpel, német és orosz kivonattal.

d) Ötvösség, fegyver-, vas- és bronzművesség

Régi

Katona Imre: A Romy serleg. Műtárgy a politikai harcok sodrában. — Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 583–585.
Kolba Judit: Huszár Péter ötvösmester. — Folia Archeologica, 1972. 23. k. 243–253. Képpel, német kivonattal.
Kovács Éva: III. Béla és Antiochiai Margit halotti jelvényei. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 1. sz. 1–14. Képpel, angol kivonattal.
Kövesi András: Pest Buda utolsó klaszikus és első modern vasművese: Bieber Károly. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 1. sz. 24–29.
Lovag Zsuzsa: Római kori bronztál a Magyar Nemzeti Múzeum ötvösgyűjteményében. — Folia Archeologica, 1972. 23. k. 215–222. Képpel, angol kivonattal.
 NN: Egy szkíta királynő arany kincsei. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 40. sz. 1916–1917.
Pál Endre: Ötvösemlékek Vitéz János környezetéből. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 17–19. Képpel.
Somogyi Árpád: A székesfehérvári püspöki kincstár. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 124–132. Képpel, német kivonattal.
Szabó János Győző: Gótikus pártaövek a kismánai vár temetőjéből. — Az Egri Múzeum Évkönyve, VIII–IX. 1970–71. Eger, 1972. 57–90. Képpel, német kivonattal.
Valter Ilona: A balatonfüredi római kori körmeneti kereszt. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 165–174. Képpel, német kivonattal.
Valter Ilona: A balatonfüredi kereszt. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 34. sz. 1616–1619. Képpel.
Vékony Gábor: A nagyszentmiklósi kincs görög feliratainak olvasatához. — Antik Tanulmányok, 1972. 19. k. 1. sz. 111–121.

Új

Ruzsa György: Ötvösmunkák a Hotel Duna Intercontinentálban. — Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 24.
 BARTHA ÁGNES
Vajna Éva: Bartha Ágnes. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 34–35. Képpel.

FUHRMANN KÁROLY
Banner Zoltán: Ötvösevek. — Utunk, 1972. 27. évf. 34. sz. 11.

JAKAB ESZTER
 h(m): Festmény és tűzzománc. — Esti Hírlap, 1972. jún. 8.

MÁTÉ JÁNOS
Pál Endre: Régi formajegyek mai környezetben. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 19.

PERCZ JÁNOS
László Miklós: Világatlasz vasból. — Magyarországi, 1972. máj. 21.
László Miklós: Percz János. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 34–35. Képpel.

PÉCSI JÓZSEF
Pál Endre: Régi formajegyek mai környezetben. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 19.

RÉKÁSSY CSABA
 NN: Rékássy Csaba faliképei. Hotel Volga, drinkbár. — Magyar Építőművészet, 1972. 6. sz. 19.

SZILÁGYI ILDIKÓ
Pál Endre: Szilágyi Ildikó ötvösművész. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 17. Képpel.

CS. UHRIN TIBOR
 cs.: Tűzzománc. — Egyetemi Élet, 1972. okt. 24.
 Cs. Nagy Ibolya: Tűzzománc. — Hajdú-Bihari Napló, 1972. okt. 18.

e) Érem, pénz

Régi

Barbalics Imre János: Adatok az 1848/49-es magyar szabadságharc pénzjegyeinek feldolgozásához. — Az Érem, 1972. 28. évf. 2. sz. 57.
Gabler Dénes: Későrómai emlékelet Ács-Vaspusztáról. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 232–239. Német kivonattal.
Gedai István: Árpád kori pénzek hamisítása. — Az Érem, 1972. 28. évf. 1. sz. 16–17.
Gedai István: István király denára. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 23–32. Német, angol kivonattal.
Gosztonyi József: Az Éremkedvelők Egyesülete. — Az Érem, 1972. 28. évf. 2. sz. 80–81.
Högye István: A „Gresti” nevű pénz forgalma Hegyalján. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 74–75.
Högye István: 18. századi lengyel pénzhamisítványok a Hegyalján. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 75.
Högye István: IV. Ferdinánd nápolyi király emlékpénzei. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 76–78.
Huszár Lajos: A kismánai vár emlékeletei. — Az Egri Múzeum Évkönyve, 1970–71. VIII–IX. Eger, 1972. 215–220.
Huszár Lajos: A középkori magyar pénztörténet okleveles forrásai. 1. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 39–49.
Huszár Lajos: A régi magyar emlékérmek katalógusa. Bp. Műszaki K. 1972. — 20 cm. (Éremgyűjtők kiadv. sorozata 5.) Német kivonattal.
Huszár Lajos: Bajor pénzek forgalma a középkori Magyarországon. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 2. sz. 145–159.
Huszár Lajos: British Medals in the Semmelweis Medical Historical Museum in Budapest. — Orvostörténeti Közlemények, 1972. 6. k. 47–55.

Kahler Frigyes: Bizánc megéri a fáradságot. — Az Érem, 1972. 28. évf. 2. sz. 52–54.
Kahler Frigyes: Csák Máté pénzverése? — Az Érem, 1972. 28. évf. 1. sz. 10–11.
Keresztényi József: Sport és éremművészet. — Az Érem, 1972. 28. évf. 2. sz. 76–79.
Kőhegyi Mihály: Csatkai Endre numizmatikai tárgyú munkái. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 78–79.
Kőhegyi Mihály: Pénztörténeti adatok Mária Terézia korából. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 59–68. Német, angol kivonattal.
Kréneisz Géza: Az athéni és syracusai pénzverésről. — Az Érem, 1972. 28. évf. 2. sz. 49–51.
Mikló József: Bécs felszabadulásának emlékérmé. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 31. Képpel.
Pál Imre: Dátumjelzések az ókori pénzekben. — Az Érem, 1972. 28. évf. 1. sz. 3–4.
Pohl Artúr: A pénzverés hajnala Pannóniában. — Az Érem, 1972. 28. évf. 1. sz. 5–9.
Pohl Artúr: Az alsólendvai Bánfi család pénzverése a 15. században. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 71–73.
Pohl Artúr: V. László pénzverése. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 51–58. Német, angol kivonattal.
Rádóczy Gyula: Héber betűjeles Árpád házi pénzek. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 33–37.
B. Sey Katalin—Gedai István: Éremkincsek. Bp. 1972. Magyar Helikon—Corvina K.—Kossuth Ny. 42 l. 24 t. — 26 cm. (Az MNM kincsei)
B. Sey Katalin: Néhány III. századi éremlelet értékelése és ennek problémái. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 3–8. Német, francia kivonattal.
Sonneuend György: Valériánus és Gallienus római városi antoninusi uralkodásuk első két évében. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 9–21. Német, francia kivonattal.
Szepešsz Géza: Néhány Árpád kori pénz összetételének vizsgálata. — Numizmatikai Közöny, 1972. 71. évf. 69–71.
Tálas Géza: Korai Habsburg kitiűntetések. — Az Érem, 1972. 28. évf. 2. sz. 70–75.
Varrannai Gyula: Aszklepiosz a magyar éremművészetben. — Orvostörténeti Közlemények, 1972. 64–65. sz. 133–140.
 V.E.: Árpád kori pénzek és pénzhamisítók. — Budapest, 1972. 10. évf. 1. sz. 42.
Zaláni Béla: A Habsburgok magyar veretei. Bp. 1972. Datorg. soksz. 69 l. illusztr. — 20 cm. (Éremgyűjtők kiadv. sorozata, 2.)

Új

Gedai István: Új magyar emlékpénzek. — Ipari Művészet, 1972. 5. sz. 22–23.
Huszár Lajos: Újkori magyar aprópénzek. — Az Érem, 1972. 28. évf. 1. sz. 12–13; 2. sz. 55–56.
 -k-1: Éremművészek, éremgyűjtők: hogyan tovább? — Az Érem, 1972. 28. évf. 1. sz. 41–44.
Rádóczy Gyula: Kiegészítések a magyar éremhatárokon. — Az Érem, 1972. 28. évf. 1. sz. 14–16.
Varannai Gyula: A magyar numizmatikai társulat emlékérméi. — Az Érem, 1972. 28. évf. 1. sz. 29–33.
 BARS LÁSZLÓ
Szigeti István: Bars László festőművész érméi. — Az Érem, 1972. 28. évf. 1. sz. 35.

f) Textil, szőnyeg, viselet, gobelin, himzés

Régi

N. Bartha Károly: A néhai gombkötők. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1971. Debrecen, 1972. 253–282. Képpel, német kivonattal.

Bartók Imre: Héber felirattú keleti szőnyegek. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 5. Képpel.

Czennerné Wilhelm Gizella: 16–19. századi grafikus viseletsorozatok. — Közép Európa nemzetiségi életének és társadalmi helyzetének képes forrásai. — Folia Archeologica 1. 1972. 23–43. Képpel.

Egyed Edit: A Sinkiangi szőnyegekről. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 6. Képpel.

Ember Mária: A 17. századi magyar himzések motívumkincse. — Folia Historica 1. 1972. 45–80. Képpel, német kivonattal.

Endrei Walter: Kétfestést illető mágikus formula egy XVIII. századi boszorkányperben. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 417–419. Német, francia orosz kivonattal.

Gáborján Alice: Három magyar népi posztóruha. — Néprajzi Értesítő, 1972. 54. évf. 47–68. Képpel, francia kivonattal.

Lengyel Györgyi: Népi batik. Bp. 1972. Kossuth Ny. 72 l. 15 t.

Soóky Andrea: A királyné szőnyege. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 1. sz. 24–25. Képpel.

Takács Gyula: Török himzések Magyarországon. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 9. sz. 413–416. Képpel.

Vajkai Aurél: A nagyvásonyi takácsműhely. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 44. sz. 2098–2100.

Új

Bauer Jenő: Beszélgetés a gobelinről. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 25–26. Képpel.

F. Dózsa Katalin: A munkások öltözködése a századfordulón. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 131–137.

Kónya Ádám: A barcasági csángó inghímzések és egyéb gondjaink. — Utunk, 1972. 27. évf. 43. sz. 11.

H. Kovács Anikó: Textil a lakásban. — Ipari Művészet, 1972. 2. sz. 10–12.

Pécsi László: Lakástextil tervezése. — Ipari Művészet, 1972. 2. sz. 13–14.

Révész Zsuzsa: Textiltervezés. — Ipari Művészet, 1972. 2. sz. 17–18.

Szigethi Ágnes: Tervezők a lakástextil vállalatnál. — Ipari Művészet, 1972. 2. sz. 14–16.

NN: Tervezőművész a kötő-hurkoló iparban. — Vita. — Ipari Művészet, 1972. 3. sz. 3–16.

HAJNAL GABRIELLA

Néray Katalin: Hajnal Gabriella faliszőnyege. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 54.

HONTY MÁRTA

H.B.: Honty Márta kiállítása. — Somogyi Néplap, 1972. márc. 22.

IMRE JÚLIA

Révész Zsuzsa: Imre Júlia. — Ipari Művészet, 1972. 2. sz. 17–18.

NÉMETH JÓZSEF

Vadas József: Németh József szimbolikus faliszőnyege. — Kortárs, 1972. 16. évf. 8. sz. 1343.

PIPA ILDIKÓ

K.M.: Szőnyegbe szőtt álmok. — Magyar Hírlap, 1972. dec. 1.

SZILVITZKY MARGIT

Frank János: Szilvitzky Margit új faliképei. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 48–49. Képpel.

SZUPPÁN IRÉN

S.L.: Szuppán Irén iparművésznél. — Pest Megyei Hírlap, 1972. febr. 18.

g) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik

Régi

Andrásfalvy Bertalan: Bemutatjuk a hetvehelyi fehérédényes műhelyeket. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 61–63.

Balogh Ödön: A marosvásárhelyi fazekasmesterség. — Ethnographia, 1972. 83. évf. 2–3. sz. 313–329.

Dankó Imre: Bemutatjuk a magyar-hertelendi női fazekasságot. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 64–68.

Détsy Mihály: Adalékok a sárospataki újkészítények történetéhez. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 11. 1972. 123–144. Német, orosz, angol kivonattal.

Faludi Anikó: A magyar kerámia és patikaedény történetéből. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 145–256.

Herédi Gusztáv: A batizi manufaktúra. — Korunk, 1972. 31. évf. 11. sz. 1736–1739.

István Erzsébet: Bemutatjuk a mórágai kerámiát. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 78–81.

Katona Imre: A miskolci kerámia. II. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 177–199. Képpel, német kivonattal.

Katona Imre: A telkibányai köedény és porcelángyár alapítása és működése. A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 11. 1972. 255–280. Német, orosz, angol kivonattal.

Katona Imre: Az apátfalvi köedénygyár első évtizedei. — Az Egri Múzeum Évkönyve, VIII–IX. 1970–71. Eger, 1972. 259–277. Német kivonattal.

Knézy Judit: Bemutatjuk a somogyi népi fazekasokat. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 71–75.

Kressz Mária: A dél-dunántúli kerámia a magyar és az európai kerámiaművességben. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 56–60.

Kressz Mária: Egy mohácsi fazekasműhely termelése. — A Pécsi Janus Pannonius Múzeum Évkönyve, 16. 1971. Pécs, 1972. 257.

Kressz Mária: Illusztrációk az erdélyi fazekasság történetéhez, különös tekintettel a késő habán kerámiára. — Ethnographia, 1972. 83. évf. 2–3. sz. 219–249. Képpel, német, orosz kivonattal.

Kozák Károly: A sümegei vár XV–XVII. századi kályhái. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 271–290. Német, francia, orosz kivonattal.

Mándoki László: Bemutatjuk a siklósi kerámiát. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 75–78.

Molnár László: Herendi motívumok. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 1. sz. 35–37. Képpel.

Sarsác György: Bemutatjuk a mohácsi fazekasságot. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 81–84.

Sergő Erzsébet: A dóri kerámia. — Arrabona, 1972. 14. k. 199–233. Képpel, német kivonattal.

Takács Béla: „Győri” cserépedények falusi református templomokban. — Ethnographia, 1972. 83. évf. 2–3. sz. 310–312. Képpel.

Tótfalvi Zoltán: A korondi fazekasság. — Korunk, 1972. 31. évf. 11. sz. 1699–1707.

Zentai János: Bemutatjuk a bakócai gelencsereket. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 68–70.

Z.L.: Szentek, királyok, bolondok — régi csempéken. — Budapest, 1972. 10. évf. 3. sz. 23–25. Képpel.

Új

Doroszkó Hedvig: A kísérletezés lehetősége. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 34–36. Képpel.

Fekete Judit: Tervezők Hollóházán. — Ipari Művészet, 1972. 4. sz. 11–14.

CSIK ISTVÁN

Losonci Miklós: A képi gondolkodás lehetőségei. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 27. Képpel.

CSIZMADIA ZOLTÁN

Heitler László: Csizmadia Zoltán kerámia faliképei. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 12–13. Képpel.

FÜRTÖS GYÖRGY

Bükkösi László: Fürtös György kerámiái. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 3. sz. 267–269.

Z. GÁCS GYÖRGY

NN: Z. Gács György és Nagy József üveg-kovácsoltvas épületplasztikája. — Magyar Építőművészet, 1972. 6. sz. 43.

GÁDOR ISTVÁN

Brestyánszky Ilona: Gádor István köszöntése. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 27–28.

GORKA GÉZA

Katona Imre: Gorka Géza. Bp. 1972. KAK — Kossuth Ny. 461 illusztr. — 17 cm.

Koczogh Ákos: The Art of the functional Géza Gorka potter. (1894–1971) — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 45. sz. 197–199. Képpel.

GORKA LÍVIA

Losonci Miklós: Pest megyei alkotások. — Pest Megyei Hírlap, 1972. febr. 27.

HINCZ GYULA

Vadas József: Hincz Gyula: üvegablak. — Kortárs, 1972. 16. évf. 4. sz. 668–669. Képpel.

HORVÁTH ANNA

Kovács Gyula: Horváth Anna művészete. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 30. Képpel.

KOVÁCS MARGIT

András Ida: Kovács Margit. — Képes Újság, 1972. jún. 10.

Bojár Iván: Szerelme a mesterség. — Magyar Hírlap, 1972. nov. 30.

Csatár Imre: Csodavilág a háztetők alatt. — Magyar Hírlap, 1972. dec. 23.

D.I.: Kovács Margit hetven éves. — Vigília, 1972. 37. évf. 11. sz. 783.

Hamar Imre: A hetven éves Kovács Margit köszöntése. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 10–11. Képpel.

Hamar Imre: Történeti életpálya. A varázsos világ. — Somogyi Néplap, 1972. dec. 17., Csongrád Megyei Néplap, 1972. dec. 3.

Hamar Imre: Szép, mert az ember újra-kezd. — Petőfi Népe, 1972. nov. 30.; Dolgozók Lapja, 1972. dec. 3.

Kövendi Judit: Kovács Margit műtermében. — Budapest, 1972. 10. évf. 9. sz. 25–27. Képpel.

MAJOROS JÁNOS

NN: Majoros János. — Magyar Építőművészet, 1972. 6. sz. 24.

MATTIONI ESZTER

B.: Mattioni Eszter művészete. — Népiújság, 1972. júl. 23.

Kiss Ákos: Mattioni Eszter művészete. — A Szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve, 1971–72. 333–349. Képpel.

Kiss Ákos: Mattioni Eszter művészete. Szekszárd, 1972. Szekszárdi Ny. 63 l. 38 t. — 24 cm.

ÓSZ SZABÓ ANTÓNIA

Filep István: Ósz Szabó Antónia. — Lakáskultúra, 1972. 7. évf. 3. sz. 7.

SCHRAMMEL IMRE

Erdős György: Anyag és az ember. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 27–28. Képpel.

Erdős György: Beszélgetés Schrammel Imrével. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 19. Képpel.

S. Nagy Katalin: Beszélgetés Schrammel Imrével. — Életünk, 1972. 4. sz. 369–372. Képpel.

SOMOS MIKLÓS

Horváth Teréz: Somos Miklós márvány-mozaikja Kecskeméten. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 29–30. Képpel.

SZÉCHÉNYI EMÍLIA

Kenessei András: Széchenyi Emília. — Budapesti Rundschau, 1972. nov. 6.

TAKÁCS GÉZA

Filep István: Takács Géza. — Lakáskultúra, 1972. 7. évf. 2. sz. 22–23.

h) Bútor, faragás

Régi

Balogh Zsuzsanna: A zirci könyvtár intarziái. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 32. sz. 1502–1504.

Burgán Miklós: Magyarországi sziv alakú sírjelek. — Ethnographia, 1972. 83. évf. 2–3. sz. 330–344. Képpel.

Csilléry Klára: A magyar nép bútorai. Bp. 1972. Corvina K. — Kossuth Ny. 74 l. 24 t. — 20 cm. (Magyar népművészet 4.)

Domokos Ottó: Handbuch der Tischlerei. (Fleischacker J. nyugatmagyarországi asztalos feljegyzései 1848-ból.) — Arrabona, 14. 1972. 175–184. Képpel.

Jóó Tibor: A sátoraljaújhelyi pátos stálumok. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 7–10. Képpel.

Jóó Tibor: Adalékok a sátoraljaújhelyi. volt pátos piarista templom, és kólostor berendezései történetéhez. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 11. 1972. 145–188. Képpel, német, orosz, angol kivonattal.

Kaesz Gyula: A bútorstílusok. (3. kiad.) Bp. 1972. Gondolat K. — Franklin Ny. 286 l. 16 t. — 25 cm.

Lázár István: Egy hímő története. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 23. sz. 1064–1066.

Szabolcsi Hedvig: A kerti bútor 18. századi történetéhez. — Lakáskultúra, 1972. 7. évf. 2. sz. 12–13. Képpel.

Szabolcsi Hedvig: Magyarországi bútorművészet a XVIII–XIX. század fordulóján. Bp. 1972. Akadémiai K. — Akadémiai Ny. 137 l. 93 t. — 29 cm.

Zentai Tünde: Nádudvari sírjelek. — Ethnographia, 1972. 83. évf. 2–3. sz. 305–309. Képpel.

Weiner Mihályné: Mézeskalács. — Műsák 1972. 2. sz. 20–21. Képpel.

Új

Bojár Iván: Lakáskultúra, tudatformálás. — Magyar Hírlap, 1972. márc. 21.

Burián Judit: A mai bútor esztétikuma. — Ipari Művészet, 1972. 5. sz. 8–9.

BAKODY KÁLMÁNNÉ

(györke): Bakody Kálmánné faragásairól. — Dolgozók Lapja, 1972. febr. 13.

KUGLER SÁNDOR

Sass Ervin: Kugler Sándor intarziaképei. — Alföld, 1972. 23. évf. 6. sz. 63–64.

ÓVÁRI LÁSZLÓ

Losonci Miklós: Óvári László faintarziája. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 30. Képpel.

PERCZE JÁNOS

Tüskés Tibor: Pászterművészet és strukturalizmus. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 10. sz. 922–923.

i) Hangszer

Falvy Zoltán: Régi muzsika, régi hangszerek. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1972, 3. sz. 18–19. Képpel.

Sz. Farkas Márta: A Zenetörténeti Múzeum kísérlete a hangszerek országos nyilvántartásának elkészítésére. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 163–166.

Gát Eszter: Szempontok a magyarországi billentyűs hangszerek feldolgozásához. — Folia Historica, 1. 1972. 135–138. Német kivonattal.

Szigeti Kilián: Halper János (1817–1888) orgonaépítő mester élete és működése. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 307–320.

j) Könyvművészet, pecsét, címer

Régi

Bertényi Iván: Az országbírói intézmény pecsétasznaálata a XIV. században. — Levéltári Közlemények, 1972. 43. évf. 1. sz. 113–143. Orosz, francia kivonattal.

Bezerédy Győző: Baranya megye községeinek feudáliskori pecsétjei. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 118–123.

Borsa Gedeon—Kükedi József: A kisalakú régi magyarországi nyomtatványokról. — Magyar Könyvszemle, 1972. 88. évf. 1–2. sz. 122–126.

Buzinkay Géza: A Teleki Téka. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 31. sz. 1443–1447.

Csapódi Csaba: Bátor Miklós Cicero kódexe és egy állítólagos Athenaios Korvina. — Antik Tanulmányok, 1972. 19. k. 1. sz. 97–98.

Csapódi Klára: L'arte del libro reneziانو e la Biblioteca del Re Mattia Corvino. — Magyar Könyvszemle, 1972. 88. évf. 3–4. sz. 175–179.

Fehér Géza: Az „egri győzelmi irat” miniatűrjai. — Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 6–7. Képpel.

Fehér Géza: Török krónikák és miniatűrök magyar vonatkozásai. — Folia Historica, 1. 1972. 11–22. Német kivonattal.

Fehér Géza: The Battle of Mohács in Turkish Miniatures of the Osmanli Period. — The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 48. sz. 201–204. Képpel.

Kristó Gyula: Anonymus magyarországi írott forrásainak kérdéséhez. — Magyar Könyvszemle, 1972. 88. évf. 3–4. sz. 166–174. Francia kivonattal.

Markos Béla: Pest-Buda nyomdái a XVIII. században. — Budapest, 1972. 10. évf. 8. sz. 40–43. Képpel.

NN: Jegyzetek a magyar nyomdászati félezer éves évfordulójára. — Magyar Grafika, 1972. 16. évf. 6. sz. 3–4.

Radosay Dénes: Egy Zsigmond kori címeradomány. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 4. sz. 274–278. Képpel, francia kivonattal.

Rónay György: Káldi bibliája. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1972. 4. sz. 19. Képpel.

Sándor V.—Kovács: Manuscripti umanistici ad Esztergom. 1. — Magyar Könyvszemle, 1972. 88. évf. 2. sz. 15–26.

Szigeti Kilián: Mesko veszprémi püspök (1334–44) Pontificáléja. — Magyar Könyvszemle, 1972. 88. évf. 1–2. sz. 5–14. Német kivonattal.

Timár László: A könyv őstörténete. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 38. sz. 1779–1784.

Timár László: A könyvüldözés évezredek. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 42. sz. 2000–2005.

Tompos Ernő: Sopronban őrzött címeres levelek. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 3. sz. 193–211. Képpel, német kivonattal.

Vajay Szabolcs: Egy Zsigmond kori címeradomány. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 4. sz. 272–273.

Zakar János: Sopron vármegye térképe egy 1802–1811 között készült magyar atlaszban. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 2. sz. 168–170. Képpel.

Új

Albrecht Gyula: Az élő heraldika kora. — Az Érem, 1972. 28. évf. 2. sz. 60–62.

Albrecht Gyula—Mikló József: Általános címertani alapismeretek. — Az Érem, 1972. 28. évf. 1. sz. 21–23.

Janka Gyula: Miniatűr könyvek témakötetei. — Magyar Grafika, 1972. 16. évf. 3. sz. 48–53.

Janka Gyula: Miniatűr könyvek gyakorlati felhasználása. — Magyar Grafika, 1972. 16. évf. 2. sz. 58–62.

NN: Diplomamunkák a Magyar Iparművészeti Főiskolán. — Magyar Grafika, 1972. 16. évf. 2. sz. 21–32.

Szűz Rezső: „Az arany költészete” a könyvben. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 33.

Tüskés Tibor: A Janus Pannonius könyvészet. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 4. sz. 381–384.

Vajay Szabolcs: Városi címerek korszerű megújítása. — Levéltári Közlemények, 1972. 43. évf. 1. sz. 97–111. Orosz, francia kivonattal.

l) ipari forma

Ernyei Gyula: Design a századfordulón. — Ipari Művészet, 1972. 4. sz. 11–19.; 6. sz. 3–11.

BOZZAY DEZSŐ

Bágyi János: Bozzay Dezső. — Ipari Művészet, 1972. 4. sz. 23–25.

MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK MÚZEOLÓGIA

ARRABONA. A Győri Xantus János Múzeum Évkönyve. 14. Győr, 1972. 455 l. (Szerk.: Dávid Lajos).

D. Askercz Éva: A soproni László Ferenc Múzeum grafikai gyűjteményének története. — Arrabona, 14. 1972. 157–174. Képpel.

Bakó Ferenc: A Heves megyei múzeumi szervezet helyzete és működése az 1969–1970 években. — Az Egri Múzeum Évkönyve, VIII–IX. 1970–1971. Eger, 1972. 5–13. Német kivonattal.

Barbarits Lajos: Tudomány-e a múzeológia? — Múzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 3–7.

Bárh János: A lajosmizsei tanyamúzeum létrehozásáról. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. 178–190.

Bernics Ferenc: Baranya megyei múzeumi és műemléki hónap. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 27–28.

Bényi László: Adatok a keszthelyi Balaton Múzeum múltjából. (1848–1949). — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 9–14. Német, francia, orosz kivonattal.

Dankó Imre: Jelentés a Déri Múzeum 1971 évi munkájáról. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1971. Debrecen, 1972. 551–570. Német kivonattal.

Dávid Lajos: Jelentés a Győr-Sopron megyei múzeumi szervezetről 1971. évi működéséről. — Arrabona, 14. 1972. 435–451.

Domonkos Ottó: A Liszt Ferenc Múzeum 1971 évi munkája. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 367–368.

AZ EGRİ KÉPTÁR VEZETŐJE ÉS KATALÓGUSA. (Rend. és kat. Katonáné, Czobor Á., Bodnár É.) Eger, 1972. Heves m. Múzeumi Ig. Kossuth Ny. Bp. 49 l. 14 t. — 19 × 17 cm.

Esti Béla: A legfiatalabb múzeumi gyűjtemény. — Társadalmi Szemle, 1972. 27. évf. 7–8. sz. 143–144.

Esti Béla: Az új és a legújabbkori történeti munka a Heves megyei múzeumokban. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 124–30.

Fehér Klára: Egy pillanat a Prádóban. — Múzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 2. sz. 22–23. Képpel.

Garai Tibor: Új és legújabbkori múzeológiai kritikus pontja. — Múzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 38–50.

Garas Klára: Budapest, Szépművészeti Múzeum. Bp. 1972. Corvina K. — Kossuth Ny. 291 l. illusztr. — 21 cm.

Gemenci József: Zebegény. (Szőnyi Múzeum) — Ifjúsági Magazin, 1972. aug.

Hoffmann Tamás: A Néprajzi Múzeum 100 éve. — Néprajzi Értésközlő, 1972. 54. évf. 5–18. Német nyelven is.

Horváth Béla: A Ferenczy Múzeum új épülete és a Ferenczy család állandó kiállítása. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 33–34.

Illés Sándor: Tanyamúzeum Lajosmizsén. — Magyar Nemzet, 1972. júl. 9.

Katona Imre: Cél és megvalósulás. — Fejezetek az Iparművészeti Múzeum 100 éves történetéből. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 21–58.

Kemény István: Sajtómúzeum. — Múzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 2. sz. 18–19; 3. sz. 22–23; 4. sz. 30–31. Képpel.

Kiszely Gyula: A müncheni Deutsches Museumról. — Múzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 109–124.

Koczogh Ákos: A jubiláló Iparművészeti Múzeum. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 40–41. Képpel.

Kodolányi János: A Néprajzi Múzeum 100 éve. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 41. sz. 1923–1928.

Kodolányi János: 100 éves a Néprajzi Múzeum. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 3–11.

László Miklós: A vendéglátás története. — Vendéglátóipari Múzeum. — Múzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 4. sz. 9–11. Képpel.

László Miklós: Semmelweis Orvostörténeti Múzeum. — Múzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 1. sz. 32–34. Képpel.

Mándoki László: A pécsi múzeum Kapoli gyűjteménye. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 11. sz. 1029–1030.

Medveczky Ágnes: Budapest közlekedése — múzeumban. — Budapest, 1972. 10. évf. 8. sz. 22–25. Képpel.

M.B.: Déri Múzeum. — Hajdú-Bihari Napló, 1972. márc. 26.

NN: A Baranya Megyei Múzeumok 1971 évi munkájáról. — A Pécsi Janus Pannónius Múzeum Évkönyve, 16. 1971. Pécs, 1972. 317–320. Német kivonattal.

NN: A Szépművészeti Múzeum 1970-ben. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 38. 138–139.

NN: Herman Lipót hagyatéka a Zsidó Múzeumnak. — Új Élet, 1972. nov. 1.

NN: Jelentés a Fejér megyei múzeumok 1970–1971 évi tevékenységéről. — Alba Regia 12, Székesfehérvár, 1972. 279–295.

NN: Prado. Bp. 1972. Corvina K. 23 l. 50 t. — 23 cm.

Nagy László: A Galéria ürligén. — Dél-magyarország, 1972. febr. 25.

Nagyhegyi Zoltán: Tájékoztató a múzeumi jogszabályok kézikönyvének tartalmában 1971-ben bekövetkezett változásokról. — Múzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 125–138.

M. Nepper Ibolya—Sz. Máthé Márta: A Hajdú-Bihar megyei múzeumok régészeti tevékenysége 1969–1971. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve, 1971. Debrecen, 1972. 35–54. Képpel. Angol kivonattal.

Németh Annamária: Kincstár a Magyar Nemzeti Múzeumban. — Budapest, 1972. 10. évf. 7. sz. 22–25. Képpel.

Papp Ágoston: A múzeumi és honismereti ismeretterjesztés tanácsai problémái. — Múzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 71–79.

Pataki Zoltán: Gondolatok a múzeumi vezetéséről. — Múzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 51–70.

Péler László: A parasztfestők múzeuma. — Délmagyarország, 1972. febr. 15.

Radocsay Dénes: 100 éves az Iparművészeti Múzeum. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 31–32. Képpel.

Réművész János: A múzeumok szerepe a korszerű történelemtanításban. — Múzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 80–87.

Selmezi Kovács Attila: Majormúzeum Keszthelyen. — Ethnographia, 1972. 83. évf. 4. sz. 575–578. Képpel.

Somogyi Sándor: A Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum kibővített tevékenységéről. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 171–177.

Szabó István—Szabó László: A vidéki múzeumok szerepe és lehetőségei tudományos életünkben. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 95–110.

Székely Artúr: Kner Nyomda Múzeum. — Múzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 4. sz. 18.

A SZÉKESFEHÉRVÁRI ISTVÁN KIRÁLYI MÚZEUM GYŰJTEMÉNYE. (Kat. írta: Bánki Zsuzsa) Székesfehérvár, 1972. Bp. Révai Ny. 89 l. — 23 × 20 cm.

Szilágyi István: Céhmúzeum. (Kézdivásárhely) — Utunk, 1972. 27. évf. 41. sz. 1.

Tóth Sándor: A Bakony természeti képe, tudományos program és a BTM megalakulása. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 111–123.

Troszt Tibor: József Attila emlékmúzeum. — Múzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 3. sz. 27.

Tüskés Tibor: Pécs, Reneszansz Kötár. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 10. sz. 920–921.

Villangó István: A Heves megyei múzeumok propaganda és népművelési munkája. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 203–222.

Vadas József: A Szépművészeti Múzeumban. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 50. sz. 7.

Vadas József: Tájékoztató a Déri Múzeumban. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 29. sz. 7.

Vadas József: Tájékoztató az Iparművészeti Múzeumban. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 10. sz. 7.

Vadászi Erzsébet: A párizsi Cluny Múzeum. — Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 7–9. Képpel.

-ved.: József Attila emlékmúzeum. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 30. sz. 7.

RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

Entz Géza: A magyar restaurátorképzés problémái. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 2. sz. 80–84.

Entz Géza: Az utolsó negyedszázad kőszobrászati helyreállító tevékenysége. — Magyar Építőművészet, 1972. 2. sz. 44–49.

Kozocsa Ildikó: Restauro dimanoscritti musicali del Seicento e del Settecento. — Magyar Könyvszemle, 1972. 88. évf. 1–2. sz. 27–31.

Sinkó Katalin: Az őnpestis. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 56.

Szigeti Kilián: A sárospataki orgona műemléki helyreállítása. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 3. sz. 157–161.

Veres Miklós: Az olajfestmények kezeléséről. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 54–56. Képpel.

MŰVÉSZETI ÉLET

a) Általános cikkek

Batári Ferenc: Rövid tudósítás az Iparművészeti Múzeum jubileumi ünnepségéről. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 59–62.

Fülep Ferenc: Az ICOM 1971 évi közgyűlése. — Múzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 99–108.

Gáspárdy Sándor: A soproni képzőművészeti élet alakulása 1970-ben és 1971-ben. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 3. sz. 277–279.

Hajmóczky Gábor: Az élő Palladio. Beszámoló a XIII. vizenai nemzetközi építészettörténeti konferenciáról. — Építés-Epítészettudomány, 1972. 4. k. 1–2. sz. 295–298.

Hofer Tamás: A Néprajzi Múzeum jubileumi ünnepsége. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 12–20.

Kissné, Sinkó Katalin: A 25. árverés után. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 50–53. Képpel.

Molnár Mátyás: Ötvenes a Vay Ádám Múzeum Baráti Köre. — Szabolcs Szatmári Szemle, 1972. 7. évf. 4. sz. 107–110.

MŰVÉSZETI KÉPAUKCIÓ, 28. Bp. MOM. 1972 szeptember. Bp. 1972. — 27 cm.

Rideg Gábor: A művészeti élet központjai. — Népszava, 1972. júl. 16.

Román András: Az ICOMOS III. Közgyűlése és Kollokviuma Budapesten. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 88–94.

Vadas József: A heti zsűrikről. — Kritika, 1972. 6. sz. 8.; 10. sz. 7–8.

Wallinger Endre: III. Déldunántúli Népművészeti Hét. — Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 29–32.

b) Művészeti oktatás

- Bánszky Pál:* A művészeti nevelés új formája. — Népművelési Értesítő, 1972. 13. évf. 2. sz. 124–135.
- Bimbó Mihályné:* Gondolatok az esztétikai nevelésről. — Szabolcs Szatmári Szemle, 1972. 7. évf. 2. sz. 96–99.
- Kádár Zoltán:* Művészettörténeti iskola-múzeum Debrecenben. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 31.
- Major Máté:* A százéves Építész Kar tanárai és a magyar építész. — Magyar Építőművészet, 1972. 4. sz. 58–61.

c) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok, szakosztályok, művésztelepek

- Horváth Miklós:* A sóstói művésztelepről. — Szabolcs Szatmári Szemle, 1972. 7. évf. 4. sz. III.
- Kőműves Gyula:* Vásárhelyi vallomások. — Szabad Föld, 1972. okt. 22.
- Sz. Kürti Katalin:* A Debreceni Képzőművészeti Kör huszonöt éve. — Alföld, 1972. 23. évf. 5. sz. 88–91.
- Losonci Miklós:* A kecskeméti művésztelepről. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 10. Képpel.
- Murádin Jenő:* Felsőbányai nyarak. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 21–23. Képpel.
- Ö.L.:* Húszéves a zentai művésztelep. — Délmagyarország, 1972. dec. 5.
- Papp Tamás:* A tokaji művésztelepen. — Ganz Mávag, 1972. okt. 20.
- Petres Éva:* A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat régészeti tevékenysége az 1971. évben. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 249–250.
- Soproni Sándor:* A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1971. évi működéséről. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 4. sz. 294.
- Soproni Sándor:* Beszámoló a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1971. évi működéséről. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 249.
- Szelesi Zoltán:* Elismerést, rangot szerezni Makónak. — Csongrád Megyei Hírlap, 1972. aug. 25.
- Szluha Emil:* Művészpártolás Baranyában. — Népszabadság, 1972. szept. 9.
- Véghvári Lajos:* A képzőművészet helyzete Borsodban. — Borsodi Szemle, 1972. 17. évf. 1. sz. 57–61.
- Wehner Tibor:* Jél, 1971–1972. — Új Forrás, 1972. 4. évf. 2. sz. 137–140.

d) Műgyűjtés, hamisítás

- Apró Ferenc:* A szegedi műgyűjtők klubjának III. kiállítása. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 20–21. Képpel.
- Becht Rezső:* Évfordulók a Storno házban. — Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 3. sz. 267–270.
- Boldizsár Iván:* „Művészeti háztűznézőben” — milliomoséknál. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 10–11.
- Bodri Ferenc:* Egy különleges gyűjteményről. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 44–47. Képpel.
- Borsos Béla:* Hamisított régiségek. I. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 200–205. Német kivenet.
- D.I.:* Szőnyi István a műgyűjtésről. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 51.
- Dévényi Iván:* A „Műgyűjtő” és a műgyűjtés problémái. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 1. sz. 52–54.
- Dévényi Iván:* Weöres Sándor otthonában. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 48–50. Képpel.

- Domanowszky György:* Kincsvadászok és magángyűjtők Amerikában. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 57–59. Képpel.
- Engel Károly:* Háborús veszteségek. II. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 48–49. Képpel.
- Engel Károly:* Révész István Vaszary gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 34–36. Képpel.
- Erdélyi István:* Műgyűjtők és régészek. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 47.
- Frank János:* Csiky Tibor gyűjteményében. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 51.
- Gonda György:* A Smidt Múzeum megnyitása. — Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 1. sz. 48–50.
- h-a:* Aktok Fekete Gyula gyűjteményében. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 28–28. Képpel.
- Horváth Béla:* Adatok a magyar műgyűjtés történetéhez. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 50–51.
- Horváth Béla:* A Kovács gyűjtemény vízfestményei. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 14–16. Képpel.
- Horváth Béla:* Képek és szobrok között. Dénes Zsófia gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 4–5. Képpel.
- Heüller László:* A Cseh-Szombat gyűjtemény. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 36–37. Képpel.
- Janka Gyula:* A hazai és nemzetközi minikönyvgyűjtés helyzete és lehetőségei. — Magyar Grafika, 1972. 16. évf. 1. sz. 26–32.
- Katona Imre:* Dr. Ruzinkó Barnabás habán kerámiai. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 19–21. Képpel.
- K.Á.:* A historizmus veszélyei. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 6–8.
- Kiss Ákos:* Hamisítások az ókorban. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 3–5. Képpel.
- László Miklós:* Látogatás a Zettl–Langer családnál. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 38–39. Képpel.
- Mezei Árpád:* A hamisítás lélektana. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 1–2.
- Nagy László János:* Elekcs Vencel múzeumában. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 16–18. Képpel.
- o-b:* Egy „modern” Pürgotelész-gemma. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 13–14.
- Papanek János:* Emlékérmekek, plakettek gyűjtőinek gondolatai. — Az Érem, 1972. 28. évf. 1. sz. 24–28.
- Rózsa György:* Száz éve született Ernst Lajos. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 52–53.
- Sinkó Katalin:* Kincsgyűjtés és műgyűjtés. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 46.
- Sinkó Katalin:* Tanácsok a hamisítványok felismeréséhez. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 14–17.
- Sinkovits Péter:* Művészeti vásárok Nyugat-Európában. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 54.
- Smidt Erzsébet:* A szombathelyi Smidt Múzeum története. — Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 2. sz. 225–231.
- Somogyi Árpád:* A Milassin gyűjtemény nyomában. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 1–3. Képpel.
- Soós Imre:* Van Gogh, a műgyűjtő. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 52–53. Képpel.
- Szabad Judit:* Ferenczytől Czöbelig. — A Hidas gyűjtemény. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 8–11. Képpel.
- Székhely András:* Az Ó-szőnyi leletek. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 3–12.
- Szilágyi Gábor:* A műkereskedeleme fekete piaca. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 55.
- P. Szűcs Julianna:* Regionális gyűjtemény. — Wagner Artúr képei és szobrai. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 28–30. Képpel.

- Theisler György:* A „hamisítók” művészete. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 17–21.
- Theisler György:* Szilágyi Dezső gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 22–24. Képpel.
- V.J.:* Szigetvári Zoltánnál. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 18–19. Képpel.
- V.J.:* Képek Várkonyi Zoltán gyűjteményéből. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 26–27. Képpel.
- V.J.:* A Smidt Múzeum. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 40–42. Képpel.
- Vaddási Erzsébet:* Pécsi magángyűjtők-nél. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 1–5. Képpel.
- Vaddási Erzsébet:* Szántó Zoltánéknál. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 13–15. Képpel.
- Zettl Gusztáv:* A Zettl–Langer gyűjtemény Sopronban. Bp. 1972. Panoráma K. — Egyetemi Ny. Bp. 65 l. illusztr. — 16 cm.

KIÁLLÍTÁSOK

a) általában és 1970 előtt

- Baróti Dezső:* Bevezetés a jubileumi Petőfi kiállítás tervezetéhez. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 76–87.
- Frank János:* Kiállítási műfajok. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 39. sz. 12.
- Frank János:* Mégegyszer a Nemzeti Szalon. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 15. sz. 12.
- Garai Tibor:* Új legújabbkori kiállításaink népi problémái. — Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 138–144.
- Horváth Béla:* Kiállítási jegyzetek. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 37–38. 10–11. sz. 60–62.
- Kovács Gyula:* Nyári Tárlatok. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 34–37. Képpel.
- Mészöly Gábor:* Újjászületőben a Nemzeti Szalon. — Budapest, 1972. 10. évf. 5. sz. 28–31. Képpel.
- Pogány Ö. Gábor:* A Szolnoki Galéria megnyitása. — Jaskunság, 1972. 18. évf. 3. sz. 135–137.
- Sik Csaba:* Fialat művészek fővárosi tárlatokon. — Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 351–356. Képpel.
- Sz. J.:* Az Aba Novák Terem. — Szolnok Megyei Néplap, 1972. febr. 26.
- Szabó György:* Helikon. — Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 19. sz. 12.
- Székhely András:* Kiállítási Krónika. — Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 59–69.
- (Szkly):* Három emlékeztető könyvkiállítás. — Magyar Grafika, 1972. 16. évf. 4. sz. 50.

b) egyéni

- Antal Irén:* festőművész kiállítása. Budapest, Május 1. Mozi. — Ism.: E. Gy. Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 41.
- Asszonyi Tamás:* szobrászművész kiállítása. Budapest, Helikon Galéria, 1972. Ism.: Rózsa Gyula, Népszabadság, 1972. dec. 8.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. dec. 6.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 49. sz. 12.; Gergely Mihály, Pest Megyei Hírlap, 1972. dec. 7.
- Asszonyi Tamás és Jávor Piroska:* kiállítása. Ráckeve, 1972. Ism.: Losonci Miklós, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 63. Képpel.; Losonci Miklós, Pest Megyei Hírlap, 1972. aug. 24.
- Asszonyi Tamás, Ligeti Erika és Csikszentmihályi Róbert:* éremművészek kiállítása, Debrecen, Déri Múzeum,

1972. Ism.: Sz. Kürti Katalin, Alföld, 1972. 23. évf. 2. sz. 95–96.; NN.: Hajdú-Bihari Napló, 1972. jan. 20.
- Atalai Gábor** Textiltervező kiállítása. Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. máj. 24.; Frank János, Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 50. Képpel.; Hgy. Magyar Nemzet, 1972. jún. 1.; Szenes Zsuzsa, Ipari Művészet, 1972. 3. sz. 23–24.
- Ágh Ajkél Lajos** festőművész kiállítása. Budapest, Ferencvárosi Pincetárlat, 1972. — Ism.: Remsey Iván, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 42–44.
- Árkossy István** grafikusművész kiállítása. Bukarest, 1972. — Ism.: Banner Zoltán, Utunk, 1972. 27. évf. 16. sz. 10.
- Balázs Imre** grafikusművész kiállítása. Szeged, Sajtóház Klub, 1972. — Ism.: NN. Délmagyarország, 1972. febr. 5.
- Banga Ferenc** grafikusművész kiállítása. Budapest, Stúdió Galéria, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 47. sz. 12.
- Baranyai András** festőművész és Tóth Endre kiállítása. Budapest, Ferencvárosi Pincetárlat, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. ápr. 19.
- Baranyi Károly** és Markovits Zlata kiállítása. Szeged, 1972. — Ism.: Dér Endre, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 40–41.
- Barcsai Tibor** festőművész kiállítása. Esztergom, Zodiákus Klub, 1972. — Ism.: Dévényi Iván, Új Forrás, 1972. 4. évf. 2. sz. 141–142.
- Barcsay Jenő** festőművész kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1970. — Ism.: Dévényi Iván, Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 31–32.
- Barcsay Jenő** rajzai. Helikon Galéria, 1972. — Ism.: Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 19. sz. 12.; Bakallár József, Helyiipar és városgazdaság, 1972. május.
- Barta Éva** (Vörösné) festőművész kiállítása. Budapest, Fáklya Klub, 1972. — Ism.: P.I. Köznevelés, 1972. 28. évf. 11. sz. 44.
- Bartha Agnes** ötvösművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. ápr. 12.
- Bartha László** festőművész kiállítása. Budapest, Csók Galéria, 1972. — Ism.: Solymár István, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 45–46. Képpel.
- Bartha László** kiállítása. Debrecen, Medgyessy Terem, 1971. — Ism.: Tóth Ervin, Alföld, 1972. 23. évf. 1. sz. 91–92.
- V. Bazsonyi Arany** festőművész kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 47. sz. 12.
- V. Bazsonyi Arany** kiállítása. Hódmezővásárhely, 1972. Ism.: Szabó Endre, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. dec. 22.
- Beck Judit** kiállítása. Budapest, Képcarnok, Tanács krt. — Ism.: Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1972. nov. 9.
- Beck Ö. Fülöp** szobrászművész kiállítása. Budapest Magyar Nemzeti Galéria, 1970. — Ism.: Heitler László, Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 29–30.
- Bencze Gyula** grafikusművész kiállítása. Budapest, Dürer Terem, 1972. — Ism.: Fóthy János, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 44.
- Benczédi Sándor** szobrászművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. — Ism.: László Gyula, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 46–47. Képpel; Solymár István, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 35. Képpel.; L.K. Tiszatáj, 1972. 26. évf. 3. sz. 125. Képpel.
- Bernáth Aurél** festőművész kiállítása. Budapest, Várpalota, 1972. — Ism.: Kristó Nagy István, Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 28–30. Képpel; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 42. sz. 12.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 12. sz. 859–860.; Újvári Béla, Kritika, 1972. 10. sz. 28–29.; Bodri Ferenc, Jelenkor, 1972. 15. évf. 12. sz. 1105–1106.; Kontha Sándor, Népszabadság, 1972. okt. 15.; Gergely Mihály, Pest Megyei Hírlap, 1972. okt. 10.; Zentai Pál, Vas Népe, 1972. okt. 24.; Kenessey András, Budapesti Rundschau, 1972. nov. 13.
- Bernáth Aurél** festményei. Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum. — Ism.: Bodri Ferenc, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 40–41.
- Béres Gábor** festőművész kiállítása. Pécs, 1972. — Ism.: Maróti Lajos, 1972. 15. évf. 10. sz. 913–198. Képpel.
- Bíró Ilona** grafikusművész kiállítása. Budapest, Fáklya Klub, 1972. — Ism.: P.I. Köznevelés, 1972. 28. évf. 11. sz. 44.
- Bod Éva**, kerámikus kiállítása. Balassagyarmat, Horváth Endre Galéria, 1972. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1972. júl. 14.; Cs. A. Északmagyarország, 1972. nov. 10.; (gyarmati) Déli Hírlap, 1972. nov. 10.
- Bodóczy István** festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: H.Gy. Magyar Nemzet, 1972. szept. 27.
- Bognár Árpád** kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum, 1972. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1972. júl. 7.
- Boroksa András** festőművész kiállítása. Budapest, Kassák Lajos Művelődési Klub, 1972. — Ism.: Barát Endre, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 35.
- Borsos Miklós** szobrászművész kiállítása. Kecskemét Katona József Múzeum, 1972. április (Rend. és Kat. H. Tóth Elvira) Kecskemét, 1972. Bács-Kiskun m. ny. 24. lev. illusztr. — 21×19 cm. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 20. sz. 13.
- Borsos Miklós** művészportréi. Budapest, Petőfi Múzeum, 1972. — Ism.: Vadas József, Kortárs, 1972. 16. évf. 11. sz. 1808–1809.
- Botár Edit** festőművész kiállítása. Kolozsvár, 1972. — Ism.: Banner Zoltán, Utunk, 1972. 27. évf. 16. sz. 10.
- Bozók Mária** grafikusművész kiállítása. Budapest, Csehszlovák Kultúra Háza. — Ism.: H.Gy. Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 38.
- Bozsó János** festőművész kiállítása. Kecskemét, Katonatelep, 1972. Ism.: Pogány Ö. Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 40–41. Képpel.
- Chován Loránt** festőművész kiállítása. Csepel, Galéria, 1972. — Ism.: NN. Csepel, 1972. jan. 21.
- Czétényi Vilmos** grafikusművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. nov. 22.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 47. sz. 12.
- Czinke Ferenc** grafikusművész kiállítása. Balassagyarmat, 1972. — Ism.: Tóth Elemér, Nógrád, 1972. jún. 18.; Trencsényi László, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 47–48.
- Czirák Lajos** festőművész kiállítása. Budapest, Derkovits Terem, 1972. — Ism.: László Gyula, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 45–46. Képpel. Czirák Lajos kiállítása, Győr, 1972. Ism.: Hamar Imre, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 44–45.
- Cságoty Erzsébet** festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: Tibély Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 43–44. Képpel.
- Cseh Éva** festőművész kiállítása. Kecskemét, Katonatelep, 1972. — Ism.: Pogány Ö. Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 40–41. Képpel.
- Csikszentmihályi Róbert** szobrászművész kiállítása. Debrecen, Déri Múzeum, 1972. — Ism.: Sz. Kürti Katalin, Alföld, 1972. 23. évf. 2. sz. 95–96.; NN.: Hajdú-Bihari Napló, 1972. jan. 20.
- Csiszlu Mihály** grafikusművész kiállítása. Nyiregyháza, 1972. Ism.: Koroknay Gyula, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 28.
- Deim Pál** festőművész kiállítása. Pécs, Modern Képtár, 1972. május. (Rend. és kat. Romváry Ferenc) Pécs, 1972. Pécsi Szikra Ny. (6) lev. illusztr. — 22×23 cm. (A Janus Pannonius Múzeum művészeti kiadványai, 7.) — Ism.: Haulisch Lenke, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 44.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. május 24.
- Dezider Milly** festőművész kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum, 1972. — Ism.: Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 32. sz. 12.
- Dezsi József** festőművész kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum, 1972. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 1. sz. 63.
- Diebold Károly** fotóművész emlékkiállítása. Sopron, Liszt Ferenc Múzeum, 1972. — Ism.: Környei Attila, Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 370–371.
- Dienes Gábor** festőművész kiállítása. Budapest, Eötvös Galéria, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. dec. 13. Diósy
- Diósy Antal** festőművész kiállítása. Budapest, Erzsébetvárosi Művelődési Otthon, 1972. — Ism.: Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1972. nov. 15.
- Diószegi Balázs** festőművész kiállítása. Kisvárd, 1972. — Ism.: Makay László, Szabolcs Szatmári Szemle, 1972. 7. évf. 2. sz. 84–91. Képpel.
- Diószegi Balázs** kiállítása, Nyiregyháza, Színház Galéria, 1972. — Ism.: (Be) Keletmagyarország, 1972. jan. 28.
- Dobroszláv Lajos** festőművész kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum, 1972. febr. 12–márc. 5. — Ism.: Dévényi Iván, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 32.; Ury Endréné, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 32–33.; Tibély Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 33–35. Képpel; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 5. sz. 350.
- Rideg Gábor**, Dolgozók Lapja, 1972. febr. 24.
- Dobroszláv Lajos** kiállítása. Kaposvár, Vaszary Terem, 1972. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1972. szept. 10.
- Dobrovits Ferenc** festőművész kiállítása. Budapest, Ferencvárosi Pincetárlat, 1972. január–február. — Ism.: Losonci Miklós, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 41–42.; h. gy. Magyar Nemzet, 1972. febr. 8.
- Dohnál Tibor** grafikusművész kiállítása. Győr, 1972. — Ism.: R.G. Népszava, 1972. okt. 1.; Szapudi András, Kisalföld, 1972. szept. 28.
- Domanowsky Endre** festőművész gyűjteményes kiállítása. Budapest, Vármúzeum, 1972. — Ism.: Újvári Béla, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 41–43. Horváth György, The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 46. sz. 199–201.; Újvári Béla, Kortárs, 1972. 16. évf. 2. sz. 334–335.
- Dudás Máté** festőművész kiállítása. Győr, 1972. — Ism.: (Maróti) Kisalföld, 1972. jan. 8.
- Egry József** festőművész emlékkiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1971–1972. — Ism.: Németh Lajos, The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 47. sz. 205–208. Képpel;

- NN.: Magyar Nemzet, 1972. febr. 22.; Haitz Géza, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 28. Képpel.; Berecz Miklós, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 28–30. Képpel.; Heitler László, Életünk, 1972. 3. sz. 263–268. Képpel.; Lánicz Sándor, Kritika, 1972. 1. sz. 28–29.; Szij Rezső Alföld, 1972. 23. évf. 3. sz. 96–97.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 3. sz. 12.; NN.: Helyi-ipar és Városgazdaság, 1972. február. Egy József emlékkiállítás. Pápa, 1972. máj.–jún. (Rend. és kat. Szij Béla) Főv. Ny. Bp. 1972. 18. lev. illusztr. – 23 × 20 cm.
- Endre Béla** festőművész kiállítása. Kis-kunfélegyháza, 1972. – Ism.: Holló László, Petőfi Népe, 1972. okt. 17.
- Erdélyi Mihály** festőművész kiállítása. Szeged, Móra Ferenc Múzeum, 1972. – Ism.: T.L. Délmagyarország, 1972. dec. 21.
- Erdős László** festőművész kiállítása. Budapest, Ferencvárosi Pincetárlat, 1972. – Ism.: Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 38. sz. 12.
- Cs. Erdős Tibor** szobrászművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. – Ism.: László Gyula, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 46–47. Képpel.; L.K. Tiszatáj, 1972. 26. évf. 3. sz. 125 Képpel.
- Ezüst György** festőművész kiállítása. Budapest, Mednyánszky Terem, 1972. – Ism.: Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 26. sz. 12.
- Égerházi Imre** festőművész kiállítása. Budapest, 1971. – Ism.: Szij Rezső, Alföld, 1972. 23. évf. 2. sz. 93–94.
- Ék Sándor** festőművész kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1972. – Ism.: Pogány Ö. Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 52–53. Képpel.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 10. sz. 710.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 34. sz. 13.; Harangozó Márta, Esti Hírlap, 1972. aug. 19.
- Farkas Aladár** szobrászművész kiállítása. Budapest, Magyar Néphadsereg Központi Tiszti Klub, 1972. – Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 48. sz. 12.
- Farkas Ádám** szobrászművész kiállítása. Szentendre, Ferenczy Károly Múzeum, 1972. – Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 46. sz. 12.
- Fábrí Judit** kerámikus kiállítása. Szeged, Sajtóház, 1972. – Ism.: NN.: Délmagyarország, 1972. febr. 5.
- Fejes László** fotóművész kiállítása. – Budapest, Múcsarnok, 1972. – Ism.: Gera Mihály, Fotóművészet, 1972. 15. évf. 4. sz. 39. 42.
- Fejér Csaba** festőművész kiállítása. Hódmezővásárhely, 1972. – Ism.: Tandí Lajos, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 12. sz. 91–94. Fejér Csaba kiállítása, Budapest, Múcsarnok, 1972. – Ism.: D.I. Vigília, 1972. 36. évf. 5. sz. 350.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1972. márc. 28.
- Fejér Csaba** kiállítása. Szeged, Képcsarnok, 1972. – Ism.: T.L. Délmagyarország, 1972. jún. 16.; Dömötör János, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. aug. 13.
- Fekete Tamás** szobrászművész kiállítása. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. – Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 9. sz. 634.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 26. sz. 12.
- Ferenczy Júlia** festőművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria és Debrecen, 1972. – Ism.: Pogány Ö. Gábor, Alföld, 1972. 23. évf. 7. sz. 84–86.
- Ferenczy Júlia** kiállítása, Marosvásárhely, 1972. 27. évf. 17. sz. 11.
- Fehér Tamás** fotóművész kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1972. – Ism.: Bereczky Loránd, Fotóművészet, 1972. 15. évf. 1. sz. 45–47.
- Fischer Ernő** festőművész kiállítása. Békés, Múzeum, – Ism.: Dér Endre, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 35.
- Fritz Éva** festőművész kiállítása. ELTE, Budapest, Eötvös Klub, 1972. – Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. máj. 24.
- Fülöp Erzsébet** festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. – Ism.: Vidos Zoltán, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 44–45. Képpel.
- Fülöp Lajos** festőművész kiállítása. Balatonalmádi, 1972. – Ism.: Balogh Elemér, Napló, 1972. szept. 29.
- Gábor Emil** festőművész kiállítása. Tiszavasvári, Vasvári Pál Múzeum, 1972. – Ism.: Gergely Mihály, Pest Megyei Hírlap, 1972. okt. 19.
- Gábor Emil** kiállítása. Budapest, Csepel Galéria, 1972. – Ism.: NN.: Csepel, 1972. jan. 14.
- Gerlóczy Sári** festőművész kiállítása. Visegrád, Sirály Vendéglő, 1972. – Ism.: Francois Gachot, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 37. sz. 13.
- Gonda Zoltán** grafikusművész kiállítása. Debrecen, 1972. – Ism.: Tóth Ervin, Hajdú-Bihari Napló, 1972. okt. 18.
- Grantner Jenő** szobrászművész kiállítása. Budapest, Erzsébetvárosi Művelődési Otthon, 1972. – Ism.: Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1972. nov. 15.
- Gross Arnold** grafikusművész kiállítása. Budapest, Dürer Terem, 1970. – Ism.: Kovalovszky Márta, Képzőművészeti Almanach, 3. k. 1972. 27–28.
- Gyenesy Judit** szobrászművész kiállítása. Budapest, Stúdió Galéria, 1972. – Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 51. sz. 12.
- Haár Ferenc** fotóművész kiállítása. Budapest, Helikon Galéria, 1972. – Ism.: Lengyel Lajos, Fotóművészet, 1972. 15. évf. 4. sz. 43.
- Hadi Gyula** szobrászművész kiállítása. Balassagyarmat, Horváth Endre Galéria, 1972. – Ism.: Réti Zoltán, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 43–44.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 8. sz. 12.
- Hajnal Gabriella** textiltervező kiállítása. Budapest, 1. ker. Bem rakpart. – Ism.: Szűtsné, Brenner Klára, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 48.
- Hajnal Gabriella** kiállítása, Szombathely, Savaria Múzeum, 1972. – Ism.: Horváth György, Magyar Nemzet, 1972. júl. 5.; Rózsa Béla, Életünk, 4. sz. 364–368.; Bertalan Lajos, Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 555.; (budai) Vas Népe, 1972. jún. 18.
- Hajós Éva** festőművész kiállítása. Tiszavasvári, Vasvári Pál Múzeum, 1972. – Ism.: Gergely Mihály, Pest Megyei Hírlap, 1972. okt. 19.
- Halápy János** festőművész kiállítása. Balatonfüred, 1972. – Ism.: T.G. Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 27–28.; F.J. Magyar Nemzet, 1972. júl. 6.
- Halmy Miklós** festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. – Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 53. sz. 12.
- Halmy Miklós** kiállítása. Sárospatak, Rákóczi Vármúzeum, 1972. – Ism.: Bereczky József, Északmagyarország, 1972. máj. 24.
- Hegyi György** festőművész kiállítása. Szentendre, Galéria, 1972. – Ism.: (horváth) Magyar Nemzet, 1972. szept. 7.
- Hemző Károly** fotóművész kiállítása. Budapest, Fészek Klub, 1972. – Ism.: Gera Mihály, Fotóművészet, 1972. 15. évf. 4. sz. 44–46.
- Herczeg Klára** szobrászművész kiállítása. Budapest, Hazafias Népfőnt, VI. ker. Klub, 1972. – Ism.: (dm) Magyar Nemzet, 1972. nov. 18.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 48. sz. 12.
- Hézsó Ferenc** festőművész kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1972. – Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 49. sz. 12.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. nov. 22.; Csongrád Megyei Hírlap, 1972. nov. 26.; Nagy Zoltán Népszabadság, 1972. dec. 5.
- Hézsó Ferenc** kiállítása. Hódmezővásárhely, 1972. – Ism.: Tandí Lajos, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 12. sz. 91–92.
- Hidvégi Valéria** festőművész kiállítása. Vác, Vak Bottyán Múzeum, 1972. – Ism.: Stefaits István, Pest Megyei Hírlap, 1972. szept. 24.
- Holló László** festőművész kiállítása. Debrecen, Déri Múzeum, 1972. – Ism.: Kürti Katalin, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 44–45.; Alföld, 1972. 23. évf. 3. sz. 74–78.
- Hóász Irén** festőművész kiállítása. Szombathely, Savaria Múzeum, 1972. – Bertalan Lajos, Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 557.; Vas Népe, 1972. okt. 8.
- Imre István** festőművész kiállítása. Szombathely, Derkovits Terem, 1972. – Ism.: Bertalan Lajos, Vas Népe, 1972. márc. 26.
- Imre Júlia** textiltervező kiállítása. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1972. – Ism.: Révész Zsuzsa, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 47–48.
- Iresik József** festőművész kiállítása. Veszprém, 1972. – Ism.: NN.: Napló, 1972. aug. 18.
- Iván Mária** festőművész kiállítása. Tápiógyörgye, 1972. – Ism.: -p- Pest Megyei Hírlap, 1972. okt. 15.
- Jánosy D. László** festőművész kiállítása. Kolozsvár, 1971–72. – Ism.: Banner Zoltán, Utunk, 1972. 27. évf. 43. sz. 10.; Veress József, Utunk, 1972. 27. évf. 3. sz. 11.
- Jánossy Ferenc** festőművész kiállítása. Balassagyarmat, Horváth Endre Galéria, 1972. – Ism.: Réti Zoltán, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 43–44.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 8. sz. 12.
- Jávor Pirokka** kollázs, tűzzománc kiállítása. Ráckeve, 1972. – Ism.: Losonci Miklós, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 63. Képpel.; Losonci Miklós, Pest Megyei Hírlap, 1972. aug. 24.
- Józsa János** festőművész kiállítása. Hajdúszoboszló és Debrecen, 1972. – Ism.: Tóth Endre, Alföld, 1972. 23. évf. 11. sz. 85–86.
- Kanyák Zsófi** üvegtérvező kiállítása. Budapest, Fészek Klub, 1972. – Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. febr. 1.
- Kapcsa János** festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. – Ism.: Bánszky Pál, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 42.
- Kapicz Margit** festőművész kiállítása. Szob, 1972. – Ism.: Remsey Iván, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 40.
- Kass János** grafikusművész kiállítása. Szombathely, Savaria Múzeum, 1972. – Ism.: Horváth György, Magyar Nemzet, 1972. júl. 5.; Rózsa Béla, Életünk, 1972. 4. sz. 364–368.; Bertalan Lajos, Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 533.; (budai) Vas Népe, 1972. jún. 18.
- Kádár György** textiltervező kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1972. – Ism.: P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1972. máj. 19.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 21. sz. 12.

- Kántor Andor festőművész kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum, 1972. — Ism.: László Gyula, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 36–37. Képpel.
- Károlyi Ernő festőművész kiállítása. Budapest, Mednyánszky Terem, 1972. — Ism.: Végvári Lajos, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 33–34.
- Kátay Mihály ötvösművész kiállítása. Eger, Rudnay Terem, 1971. — Ism.: Nagy Ildikó, Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 30–32.
- Keleti Jenő festőművész kiállítása. — Budapest, Mednyánszky Terem, 1971. — Ism.: Bencze László, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 46–47.
- Kemény Éva grafikusművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 51. sz. 12.
- Kertész Sándor festőművész kiállítása. Kaposvár, 1972. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1972. nov. 29.
- Kéri Ádám festőművész kiállítása. Budapest, Műegyetem, Münnich Kollégium, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. máj. 24.
- Kishonhy Jenő festőművész kiállítása. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1972. júl. 7.; Ludányi Gabriella, Népújság, 1972. júl. 21.
- Kiss Rózsa Ilona kerámikus kiállítása. Budapest, Csók Galéria, 1972. — Ism.: Szűtsné, Brenner Klára, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 48.
- Klie Zoltán festőművész kiállítása. Miskolc, Szőnyi Terem, 1972. — Ism.: Mezei Ottó, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 37–38. Képpel.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 21. sz. 12.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. máj. 10.; (bm) Északmagyarország, 1972. máj. 6.
- Klossy Irén grafikusművész kiállítása. Kalocsa, 1972. — Ism.: M. Kiss Pál, Petőfi Népe, 1972. nov. 12.
- Kohán György grafikusművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1971–72. — Ism.: Solymár István, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 39–40.; Szij Rezső, Alföld, 1972. 23. évf. 3. sz. 95–97.
- Kohán György emlékkiállítása. Cegléd, Kossuth Múzeum, 1972. — Ism.: B. Supka Magdolna, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 33–34.
- Kokas Ignác festőművész kiállítása. Budapest, József Attila Művelődési Központ, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 53. sz. 12.
- Kolosváry Bálint kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. máj. 24.
- Kolos-Vary Sigismund festőművész kiállítása. Budapest, 1972. Múcsarnok, (Rend. és kat. Baranyai Judit, Bev. Major Máté) Bp. 1972. Petőfi Ny. Kecskemét, 48 l., illusztr. — 20×21 cm. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 66–67.; D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 11. sz. 782.; Tasnádi Attila, Népszava, 1972. szept. 10.
- Kondor Béla festőművész kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1970. — Ism.: Tölgyesi János, Képzőművészeti Almanach, 3. k. 1972. 19–20.
- Kondor Béla Kiállítása, Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: Rózsa Gyula: The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 48. sz. 185–192. Képpel.; Kontha Sándor, Kritika, 1972. 4. sz. 18–19.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 13. sz. 12.; D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 7. sz. 497.; Kondor Béla: Dylon Thomas illusztrációi. Budapest, Petőfi Múzeum, 1972. — Ism.: B. Supka Magdolna, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 43–45. Képpel.; Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 49. sz. 2–16. Képpel.
- Kondor György festőművész emlékkiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. (Rend. és kat. P. Turcsányi Zs.) Bp. 1972. Révai Ny. 16 l. 4 t. — 21×20 cm. — Ism.: Rózsa Gyula, Népszabadság, 1972. máj. 4.; Aradi Nóra, Kritika, 1972. 4. sz. 18.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 17. sz. 12. Kondor György emlékkiállítása. Debrecen, Déri Múzeum, 1972. — Ism.: Kádár Zoltán, Alföld, 1972. 23. évf. 11. sz. 57–59.
- Konyorcsik János szobrászművész kiállítása. Budapest, Helikon Galéria, 1972. — Ism.: Rózsa Gyula, Népszabadság, 1972. dec. 8.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. dec. 6.; Gergely Mihály, Pest Megyei Hírlap, 1972. dec. 7.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 49. sz. 12.
- Kopasz Márta grafikusművész kiállítása. Szeged, 1972. — Ism.: Szelesi Zoltán, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 47–48.
- Kosza Rozália festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 38. sz. 12.; Kenessey András, Budapesti Rundschau, 1972. nov. 6.; Béla Ottó, Békés Megyei Népújság, 1972. márc. 24.
- Kovács Sándor fotóművész kiállítása. Budapest, Fészek Klub, 1972. — Ism.: Bozóky Mária, Fotóművészet, 1972. 15. évf. 1. sz. 51–52. Képpel.
- Kozák István iparművész kiállítása. Budapest, Május i. mozi. — Ism.: -ö. Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 46–47.
- Kő Pál szobrászművész kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1972. — Ism.: D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 5. sz. 350.; (horváth) Magyar Nemzet, 1972. febr. 17.
- Krón Jenő grafikusművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. (Rend. és kat. Soós Klára) Bp. 1972. Főv. Ny. (12) Lev. illusztr. — 22×20 cm. — Ism.: Budai Timót, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 28–29.; S. M. Magyar Nemzet, 1972. júl. 1.
- Kucs Béla szobrászművész kiállítása. Budapest, Csepel Galéria, 1972. — Ism.: Erdős György, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 64.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 38. sz. 12.; Kiss Pál István, Magyar Papír, 1972. szept. 18.
- Kun István festőművész kiállítása. Baja, 1972. — Ism.: B. T. Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 41–42.; Mészáros Fülöp, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 42–43. Képpel.
- Kurucz D. István festőművész kiállítása. Budapest, Csók Galéria, 1970. — Ism.: D. Fehér Zsuzsa, Képzőművészeti Almanach, 3. k. 1972. 33–34.
- Kurucz D. István kiállítása. Szeged, Képcsarnok, 1972. — Ism.: Almási Gyula, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. júl. 30.; T. L. Délmagyarország, 1972. máj. 12.; NN: Csongrád Megyei Hírlap, 1972. máj. 12.
- Kurucz D. István kiállítása. Hódmezővásárhely, 1972. — Ism.: Tandi Lajos, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 12. sz. 91–94.
- Kusztos Endre grafikusművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. szept.–okt. (Kat. bev. Solymár István) Bp. 1972. Főv. Ny. (10) lev. illusztr. — 23 cm. — Ism.: Turcsányi Zsuzsa, Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 36.
- Sz. Laki Ida festőművész kiállítása. Budapest, Goldberger Gyár, 1972. — Ism.: (Gál) Textilélet, 1972. okt. 28.
- Lampert András festőművész emlékkiállítása. Budapest, Ferencvárosi Pincetárlat, 1972. — Ism.: Domonkos Imre, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 34.
- Láng Rudolf grafikusművész kiállítása. Budapest, Margitsziget, Nagyszálló. 1972. — Ism.: -ö. Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 46.
- László Gyula íróportré kiállítása. Budapest, Petőfi Múzeum, 1972. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1972. júl. 7.
- Lelkes András festőművész kiállítása. Budapest, Ferencvárosi Pincetárlat, 1972. — Ism.: Losonci Miklós, Pest Megyei Hírlap, 1972. márc. 9.
- Lengyel Lajos grafikusművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1972. febr. 11.
- Lieber Éva textiltervező kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1972. — Ism.: Kovács Gabriella, Ifjúsági Magazin, 1972. május.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. máj. 10.; P. Sziűcs Julianna, Népszabadság, 1972. máj. 19.
- Ligeti Erika szobrászművész kiállítása. Debrecen, Déri Múzeum, 1972. — Ism.: Sz. Kürti Katalin, Alföld, 1972. 23. évf. 2. sz. 95–96.; NN: Hajdú-Bihari Napló, 1972. jan. 20.
- Loránt János festőművész kiállítása. Győr, Képcsarnok, 1972. — Ism.: Jánossy Ferenc, Nógrád, 1972. jún. 10. Loránt János kiállítása. Balassagyarmat, Palóc Múzeum, 1972. — Ism.: Trencsényi László, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 47–48.
- Losonczy Tamás festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: Mezei Ottó, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 47–48.
- Lőrincz Gyula grafikusművész kiállítása. Budapest, Csehszlovák Kultúra Klub, 1972. — Ism.: Horváth György, Magyar Nemzet, 1972. márc. 5.
- Lőrincz Gyula kiállítása. Kecskemét, 1972. — Ism.: Morva Pál, Vas Népe, 1972. ápr. 9.
- Lupták Mihály kiállítása. Újpest, Mini Galéria, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. jan. 4.
- Luzsica Lajos festőművész kiállítása. Zalaegerszeg, 1972. — Ism.: Tóth Ervin, Zalai Hírlap, 1972. aug. 27.
- Macskássy János plakátjai. Budapest, Fészek Klub, 1972. — Ism.: B. J. Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 38.; Bögel József, Ipari Művészet, 1972. 6. sz. 14–15.
- Madarász Gyula festőművész kiállítása. Debrecen, Medgyessy Terem, 1972. — Ism.: Dankó Imre, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 45.; Szöllősi Gyula, Alföld, 1972. 23. évf. 9. sz. 93–94.
- M. Makkai Piroska grafikusművész kiállítása. Békés, Múzeum, 1972. — Ism.: Dér Endre, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 38.
- Markov Zlata kiállítása. Szeged, 1972. — Ism.: Dér Endre, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 40–41.
- Marton László szobrászművész kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1972. — Ism.: Pogány Ó. Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 29.; gyurisz Elzett, 1972. júl. 11.
- Marlyn Ferenc festőművész kiállítása. Tihany, 1970. — Ism.: Hárs Éva, Képzőművészeti Almanach, 3. k. 1972. 39–42.
- Mattioni Eszter himeskövei. — Nagytétény, Kastélymúzeum, 1972. — Ism.: T. G. Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 38.; Haitz Géza, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 38–39. Képpel.
- Márton Árpád festőművész kiállítása. Csikszerecs, 1972. — Ism.: Sylveszter Lajos, Utunk, 1972. 27. évf. 42. sz. 11.
- Medveczky Jenő festőművész kiállítása.

- Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. júl. — Ism.: Horváth György, Magyar Nemzet, 1972. júl. 31.; (hm) Esti Hírlap, 1972. júl. 31.
- Megeyeri Barna* szobrászművész emlékkiállítás, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1971. — Ism.: Szij Rezső, Alföld, 1972. 23. évf. 3. sz. 95–97.
- Melocco Miklós* szobrászművész kiállítása. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 7. sz. 497.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 13. sz. 12.; Kontha Sándor, Kritika, 1972. 4. sz. 18–19. Melocco Miklós kiállítás. Budapest, Eötvös Klub, 1972. — Ism.: Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 4. sz. 13.
- Mester Pál* festőművész kiállítása. Zugló, Kassák Klub, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. dec. 13.
- Mészáros Dezső* szobrászművész kiállítása. Visegrád, 1972. — Ism.: Akácz László, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 43.
- Mészáros József* festőművész kiállítása. Szombathely, 1972. — Ism.: Zentai Pál, Vas Népe, 1972. nov. 20.; Tiszai Lajos, Szolnok Megyei Néplap, 1972. dec. 17.
- Mihályi Pál* festőművész kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: Dévényi Iván, Életünk, 1972. 3. sz. 275–277.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 7. sz. 497.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 13. sz. 12.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1972. márc. 31.; Újvári Béla, Kritika, 1972. 4. sz. 19.
- Mikola Sándor* festőművész kiállítása. — Debrecen, Egyetemi Galéria, 1971. — Tóth Ervin, Alföld, 1972. 23. évf. 1. sz. 93–94.
- Mizser Pál* festőművész kiállítása. — Dunaújváros, 1972. — Ism.: Birkás István, Dunaújvárosi Hírlap, 1972. jún. 13.
- Mizser Pál* kiállítása. Miskolc, Galéria, 1972. — Ism.: Rideg Gábor, Népszava, 1972. febr. 13.
- Mizser Pál* kiállítása. Salgótarján, 1972. — Ism.: (fe) Nógrád, 1972. nov. 13.
- Mladonycskey Béla* szobrászművész kiállítása. Békéscsaba, 1972. — Ism.: Erdős György, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 41–42.
- Mondok Mária* festőművész kiállítása. Szentendre, 1972. — Ism.: Horváth Teréz, Népszava, 1972. szept. 21.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 9. sz. 634.; PP. Pest Megyei Hírlap, 1972. aug. 5.
- Moldován István* festőművész kiállítása. Budapest, Mednyánszky Terem, 1972. — Ism.: Theisler György, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 47–48.
- Mónus Ferenc* fazekas népművész kiállítása. Hódmezővásárhely, 1972. — Ism.: Dömötör János, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. júl. 23.
- Moser Zoltán* fotóművész kiállítása. Budapest, 1972. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 9. sz. 635.; Juhász Ferenc, Jelenkor, 1972. 15. évf. 9. sz. 813–815.
- Móricz Margit* festőművész kiállítása. Budapest, 1972. — Ism.: Derecsényi Dezső, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 43–44.
- Muraközy János* festőművész emlékkiállítás. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1971. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 1. sz. 62.
- Müller Miklós* fotóművész kiállítása. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. ápr. 19.
- Nagy Benedek* szobrászművész kiállítása. Mór, 1972. — Ism.: Ujj József, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 46.
- Nagy Gabriella* kerámiaművész kiállítása. Kőszeg, 1972. — Ism.: (szakály) Vas Népe, 1972. okt. 24.
- Nagy Sándor* szobrászművész kiállítása. Kisvárd, 1971. — Ism.: Makay László, Szabolcs Szatmári Szemle, 1972. 7. évf. 2. sz. 92–95. Képpel.
- Nemes Attila* szobrászművész kiállítása. Szombathely, Savaria Múzeum, 1972. — Ism.: Bertalan Lajos, Vas Népe, 1972. okt. 15.; Bertalan Lajos, Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 559.
- Németh József* festőművész kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: Timár Árpád, Kritika, 1972. 5. sz. 19.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 18. sz. 12.; Akácz László, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 6. sz. 93–94.; Németh József kiállítás. Szeged, Műcsarnok, 1972. — Ism.: Akácz László, Délmagyarország, 1972. máj. 3.; Dömötör János, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. máj. 7.
- Németh József* kiállítása. Hódmezővásárhely, 1972. — Ism.: Tandi Lajos, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 12. sz. 91–94.
- Nyerges Pál* festőművész kiállítása. Budapest, MOM Műv. Ház, 1972. — Ism.: Végvári Lajos, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 37.
- Nyíró Gyula* szobrászművész kiállítása. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: Erdős György, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 46–47.; (fj) Magyar Nemzet, 1972. febr. 12.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 7. sz. 13.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. febr. 1.
- Ország Lili* festőművész kiállítása. Székesfehérvár, 1972. (Kat. bev. K. Kovalovszky Márta) Székesfehérvár, 1972. Fejér m. Ny. 12. lev. — 24 cm. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 46. sz. 12.
- Ország Lili* kiállítás. Miskolc–Diósgyőr. Vár, 1972. — Ism.: S. Nagy Katalin, Napjaink, 1972. 11. évf. 9. sz. 4.
- Ortutay Tamás* szobrászművész kiállítása. Csepel, Galéria, 1972. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1972. júl. 7.
- Orvos András* festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: Mezei Ottó, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 40–41. Képpel; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 5. sz. 350. Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. febr. 1.
- Ősz Szabó Antónia* porcelántervező kiállítása. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1972. — Ism.: Fekete Judit, Ipari Művészet, 1972. 2. sz. 25–26.
- Paizs László* festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 43.
- Palicz József* festőművész kiállítása. Szolnok, 1972. — Ism.: Sz. J. Szolnok Megyei Néplap, 1972. ápr. 18.
- Pap Gyula* festőművész kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1972. Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. ápr. 12.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 6. sz. 423.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 17. sz. 12.
- Pap Irén* grafikusművész kiállítása. Budapest, Fáklya Klub, 1972. — Ism.: P.L. Köznevelés, 1972. 28. évf. 11. sz. 44.
- Papp János* kerámiaművész kiállítása. Balatonfüred, 1972. — Ism.: Balogh Elemér, Napló, 1972. szept. 29.
- Papachristos Andrea* kiállítása. Budapest, Stúdió Galéria, 1972. — Ism.: Székely András, Népszabadság, 1972. okt. 27.
- Pathó Károly* festőművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1971. — Ism.: Szij Rezső, Alföld, 1972. 23. évf. 3. sz. 95–97.
- Pathó Róza* szobrászművész kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet, 1972. szept. 15.
- Pál Gyula* festőművész kiállítása. Nyíregyháza, 1972. — Ism.: Koroknay Gyula, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 28.
- Pálffy Gusztáv* szobrászművész kiállítása. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: Újvári Béla, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 44–45.
- Pálffy Gusztáv* kiállítás. Kecskemét, Katonatelep, 1972. — Ism.: Pogány Ö. Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 40–41. Képpel.
- H. Páll Ilona* textiltervező kiállítása. Debrecen, Medgyessy Terem, 1972. — Ism.: Kádár Zoltán, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 45–46.
- Pásztor Gábor* grafikusművész kiállítása. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 7. sz. 497.; Kontha Sándor, Kritika, 1972. 4. sz. 18–19. — Róza Gyula, The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 48. sz. 185–192. Képpel; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 13. sz. 12.
- Perhács László* festőművész kiállítása. Budapest, Ferencvárosi Pincetárlat, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. dec. 5.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 48. sz. 12.
- Perlott Csaba Vilmos* festőművész kiállítása. Kecskemét, Katona József Múzeum, 1972. — Ism.: Pogány Ö. Gábor, Petőfi Népe, 1972. jún. 25.
- Pethő Gyula* festőművész kiállítása. Budapest, Mini Galéria, 1972. — Ism.: Remsey Iván, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 35.; NN: Futószalag, 1972. május 23.
- Pethő János* grafikusművész kiállítása. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: Havas Lujza, 1972. nov. 15.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 47. sz. 12.
- Pintér Éva* textiltervező kiállítása. Budapest, 1972. — Ism.: Telepy Katalin, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 40–41.
- Prim Zoltán* ötvösművész kiállítása. Debrecen, Medgyessy Terem, 1972. — Ism.: Kádár Zoltán, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 45–46.
- Rajki László* szobrászművész kiállítása. Budapest, Helikon Galéria, 1972. — Ism.: Róza Gyula, Népszabadság, 1972. dec. 8.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. dec. 6.; Gergely Mihály, Pest Megyei Hírlap, 1972. dec. 7.; Losonci Miklós, Pest Megyei Hírlap, 1972. dec. 7.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 51. sz. 12.
- Raszler Károly* grafikusművész kiállítása. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: Bauer Jenő, Újvári Béla, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 44–45. Képpel.
- Reich Károly* grafikusművész kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: -ta- Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 36. Képpel; P.Sz.J. Népszabadság, 1972. jan. 22.; Chikán Bálint, Népújság, 1972. jan. 18.; -mi- Esti Hírlap, 1972. jan. 11.
- V. Reismann Marian* fotóművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. — Ism.: Bozóky Mária, Fotóművészet, 1972. 15. évf. 1. sz. 48–50.
- Reményi József* szobrászművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. (Rend. és kat. Kovásznai Viktória) Bp. 1972. Főv. Ny. 30 lev. illusztr. — 21×20 cm. — Ism.: Pogány Ö. Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 30–31. Képpel; H. Gy. Magyar Nemzet, 1972. febr. 5.

- Rékassy Csaba ötvösművész kiállítása. Hajdúszoboszló, 1972. — Ism.: Tóth Béla, Hajdú-Bihari Napló, 1972. jún. 28.
- Rénes György üvegtervező kiállítása. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1972. — Ism.: Fekete Judit, Ipari Művészet, 1972. 2. sz. 25–26.
- Rétfalvi Sándor szobrászművész kiállítása. Pécs, 1972. — Ism.: Maróti Lajos, Jelenkor, 1972. 15. évf. 10. sz. 913–718
- Román György festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 49. sz. 12.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. dec. 13.
- Samu Géza szobrászművész kiállítása. Újpest, Derkovits Klub, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 46. sz. 12.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. okt. 18.
- Samu Katalin szobrászművész kiállítása. Szeged, 1972. — Ism.: NN Csongrád Megyei Hírlap, 1972. júl. 23.
- Schaár Erzsébet szobrászművész kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1970. — Ism.: Néray Katalin, Képzőművészeti Almanach, 3. k. 1972. 37–38. Képpel.
- Schéner Mihály festőművész kiállítása. Budapest, 1970. — Ism.: Solymár István, Képzőművészeti Almanach, 3. k. 1972. 21–22. Képpel.
- Schéner Mihály kiállítása. Vác, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 33. sz. 12.
- Segesdi György szobrászművész kiállítása. Debrecen, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 15. sz. 12.
- Seday Éva festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: H.Gy. Magyar Nemzet, 1972. szept. 27.; Kenessey András, Budapesti Rundschau, 1972. nov. 6.
- Somogyi József szobrászművész rajzai. Budapest, Helikon Galéria, 1972. — Ism.: P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1972. jún. 30.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 26. sz. 12.
- Somogyi Miklós festőművész emlékkiállítás. Miskolc, Képtár, 1972. — Ism.: Borbély László, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 40–41.
- Somos Miklós festőművész kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1972. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 6. sz. 423.; (horváth) Magyar Nemzet, 1972. febr. 22.
- Sós László grafikusművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 51. sz. 12.
- Stéhlík János festőművész kiállítása. Szeged, 1972. — Ism.: T.L. Délmagyarország, 1972. máj. 3.
- Sulyok Gabriella grafikusművész kiállítása. Sopron, Liszt Ferenc Múzeum, 1972. — Ism.: Askercz Éva, Kisalföld, 1972. ápr. 6.
- Sváb Lajos festőművész kiállítása. Budapest, 1972. — Ism.: Fáber András, Hungarian Review, 1972. 9. sz. 23.
- Swierkiewicz Róbert grafikusművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 5. sz. 350.
- Gy. Szabó Béla festőművész kiállítása. Marosvásárhely, 1972. — Ism.: Banner Zoltán, Utunk, 1972. 27. évf. 17. sz. 11. Gy. Szabó Béla kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria és Debrecen, 1972. — Ism.: Pogány Ö. Gábor, Alföld, 1972. 23. évf. 7. sz. 84–86.
- Szabó Gyula festőművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1971. — Ism.: Szalatnai Rezső, Magyar Építőművészet, 1972. 1. sz. 56–57.
- Szabó Gyula kiállítása. Nyírbátor, Báthori István Múzeum, 1972. — Ism.: NN: Keletmagyarország, 1972. szept. 24.
- M. Szabó István festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. Ism.: Főth János, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 37–38.
- Szabó Lajos festőművész kiállítása. Csepel, 1972. — Ism.: Csepeli Szabó Béla Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 35–37.
- Cs. Szabó Lajos festőművész kiállítása. Szombathely, 1972. — Ism.: (budai) Vas Népe, 1972. júl. 2.
- Szabó László grafikusművész kiállítása. Hajdúszoboszló, 1972. — Ism.: Tóth Béla, Alföld, 1972. 23. évf. 4. sz. 91–92.
- Szalay Lajos grafikusművész kiállítása. Bp. MNG és Miskolci Galéria, 1972. (Rend. és kat. D. Fehér Zsuzsa) Bp. 1972. Nógrád m. Ny. Balassagyarmat 32 lev. illusztr. — 23×20 cm. — Ism.: Rideg Gábor, Népszava, 1972. júl. 19.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1972. júl. 16.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 30. sz. 12.; Boldizsár Iván, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 31.; D. Fehér Zsuzsa, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 32–34. Képpel.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 10. sz. 709.; Tornay József, Kortárs, 1972. 16. évf. 12. sz. 2015–2016.; Kontha Sándor, Kritika, 1972. 9. sz. 37–38.
- Szántó Piroska festőművész kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1970. — Ism.: Havas Lujza, Képzőművészeti Almanach, 3. k. 1972. 35–36.
- Szántó Piroska kiállítása. Budapest, Helikon Galéria, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 53. sz. 12.
- Szántó Piroska kiállítása. Esztergom, 1972. — Ism.: NN. Jelenkor, 1972. 15. évf. 12. sz. 1106–1107.
- Száz Károly István grafikusművész kiállítása. Budapest, Lengyel Kultúra Háza, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. jan. 4.
- Szekerés Károly kerámiaművész kiállítása. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1972. — Ism.: Fekete Judit, Ipari Művészet, 1972. 2. sz. 25–26.
- Szelestey László festőművész kiállítása. Inota, 1972. — Ism.: Balogh Elemér, Napló, 1972. júl. 4.
- Székelty, Pierre szobrászművész kiállítása. Budapest, Múcsarnok, 1972. (Rend. Baranyai Judit, bev. Major Máté) Bp. 1972. Petőfi Ny. Kecskemét, 48 l. illusztr. — 20×21 cm. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 66–67.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 11. sz. 781.; Tasnádi Attila, Népszava, 1972. szept. 10.
- Szilágyi Elek festőművész kiállítása. Debrecen, Medgyessy Terem, 1972. — Ism.: Tóth Endre, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 35–36.; Tóth Béla, Hajdú-Bihari Napló, 1972. márc. 18.; Magyar Vilmos, Alföld, 1972. 23. évf. 6. sz. 62–63.; NN: Hajdú-Bihari Napló, 1972. febr. 24.
- Szilágyi Júlia textiltervező kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1972. — Ism.: K. Kovalovszky Márta, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 41.
- Szilvitsky Margit textiltervező kiállítása. Visegrád, Salamon torony, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 25. sz. 13.; Szenes Zsuzsa, Ipari Művészet, 1972. 3. sz. 23–24.
- Szily Géza festőművész kiállítása. Csepel, Galéria, 1972. — Ism.: nány Csepel, 1972. dec. 15.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. dec. 13.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 51. sz. 12.
- Szlovák György grafikusművész kiállítása. Budapest, Lengyel Kultúra Háza, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. máj. 17.; Pogány Ö. Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 36–37.
- Szobotka Imre festőművész emlékkiállítás. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. — Ism.: Szij Rezső, Alföld, 1972. 23. évf. 3. sz. 95–97.
- Szopos Sándor festőművész kiállítása. Kolozsvár, 1971. — Ism.: E. Szabó Ilona, Utunk, 1972. 27. évf. 6. sz. 11.
- Szöllősi Endre szobrászművész emlékkiállítás. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. (Rend. és kat. Csap Erzsébet) Bp. 1972. Föv. Ny. 26 lev. illusztr. — 23×20 cm. — Ism.: M. Heil Olga, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 29–30.; Aradi Nóra, Kritika, 1972. 4. sz. 18.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1972. máj. 4.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1972. máj. 4.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 17. sz. 12.; Losonci Miklós, Pest Megyei Hírlap, 1972. márc. 9.
- Szotánkó Judit festőművész kiállítása. Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum, 1972. — Ism.: NN: Békés Megyei Népiújság, 1972. aug. 23.
- Szűcs Árpád festőművész kiállítása. Szeged, 1972. — Ism.: Akács László, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 5. sz. 89–90.; Petri Ferenc, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. ápr. 25.; T.L. Délmagyarország, 1972. ápr. 25.
- Takács Zoltán grafikusművész kiállítása. Kolozsvár, 1972. — Ism.: Banner Zoltán, Urunk, 1972. 27. évf. 44. sz. 10.
- Tar István szobrászművész emlékkiállítás. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. — Ism.: Újvári Béla, Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 6–7.; Somogyi József, Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 8–9. Képpel, Horváth György, Magyar Nemzet, 1972. okt. 7.
- Tarr Zoltán festőművész kiállítása. Debrecen, Medgyessy Terem, 1972. — Ism.: Bényei József, Alföld, 1972. 23. évf. 6. sz. 61–62.
- Tenk László festőművész kiállítása. Debrecen, TIT Klub, 1972. — Ism.: Éles Csaba, Hajdú-Bihari Napló, 1972. márc. 9.; Topor András, Alföld, 1972. 23. évf. 4. sz. 91.
- Tihanyi Lajos festőművész iroportré c. kiállítása. Budapest, Petőfi Múzeum, 1972. — Ism.: Erki Edit, Napjaink, 1972. 11. évf. 12. sz. 4.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 47. sz. 12.
- Tilles Béla festőművész kiállítása. Budapest, József Attila Művelődési Központ, 1972. — Ism.: Vidos Zoltán, Horváth Béla, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 45–46. Képpel.
- Tornyai János festőművész kiállítása. Kiskunfélegyháza, Múzeum, 1972. — Ism.: Holló László, Petőfi Népe, 1972. okt. 17.
- Torok Sándor festőművész kiállítása. Szeged, Képtár, 1972. — Ism.: L.T. Délmagyarország, 1972. jún. 18.
- Tóth Árpád grafikái c. kiállítás. Kiskunfélegyháza, 1972. — Ism.: Aszalós Endre, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 41–43.
- Tóth Endre festőművész kiállítása. Budapest, Ferencvárosi Pincetár, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. ápr. 13.
- Tóth Menyhért festőművész kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1970. — Ism.: B. Supka Magdolna, Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 23–26.
- Tóth Menyhért kiállítás. Csepel, Galéria, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 48. sz. 12.

Tóth Sándor szobrászművész kiállítása. Szeged, 1972. — Ism.: Papp Zoltán, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. dec. 20.; Tandí István Délmagyarország, 1972. dec. 19.

Trischler Ferenc szobrászművész kiállítása. Budapest, Eötvös Galéria, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. dec. 13.

Udvardi Erzsébet festőművész kiállítása. Tihany, 1970. — Ism.: Frank János, Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 49–50.

Uitz Béla festőművész kiállítása. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. — Ism.: Dénes Zsófia, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 6. sz. 12.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 6. sz. 12.; Kulcsár László, Kisalföld, 1972. jan. 20.; Szabó Endre, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. jan. 28.; NN: Esti Hírlap, 1972. jan. 27.; Népszabadság, 1972. jan. 26.; Népszava, 1972. febr. 1. Magyar Hírlap, 1972. febr. 1.

S. Unger Károly festőművész kiállítása. Szombathely, 1972. — Ism.: Zentai Pál, Vas Népe, 1972. dec. 3.

Vajda Lajos festőművész emlékkiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1969. — Ism.: Körner Éva, Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 9–14.

Varga Imre szobrászművész kiállítása. Tihany, 1972. — Ism.: Heitler László, Életünk, 1972. 5. sz. 461–465.; Rózsa Gyula, The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 48. sz. 185–192. Képpel.; Timár Árpád, Kritika, 1972. 9. sz. 36–37.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 25. sz. 13.; Balogh Elemér, Napló, 1972. jún. 11.; Földes Anna, Nők Lapja, 1972. jún. 17.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1972. jún. 27.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1972. júl. 6.; Alexa Tamás, Pajtás, 1972. aug. 30. NN: Világ Ifjúsága, 1972. július.; Daily News, 1972. szept. 15.

Varga M. Katalin kerámiaművész kiállítása. Budapest, Orvos-Egészségügyi Szakszervezet, 1972. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 43–44.

Vasarely, Victor festőművész kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1969. — Ism.: Mezei Ottó, Képzőművészeti Almanach, 3. k. 1972. 75–77.

Váci András festőművész kiállítása. Budapest, 1972. — Ism.: Telepy Katalin, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 40–41.

Velenyi Rudolf festőművész kiállítása. Debrecen, TIT Klub, 1972. — Ism.: Julov Viktor, Alföld, 1972. 23. évf. 7. sz. 86–77.

Vén Emil festőművész kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum, 1971. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 9. sz. 633.; Haitz Géza, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 40.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 32. sz. 12.

Vigh Tamás szobrászművész kiállítása. Vác, 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 33. sz. 12.

Vilt Tibor szobrászművész kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1970. — Ism.: Beke László, Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 43–45. Képpel.

Vincze Győző festőművész kiállítása. Fadd, 1972. — Ism.: Angyal Endre, Tolna Megyei Népiújság, 1972. okt. 1.

Vinkler László festőművész kiállítása. — Ism.: László Gyula, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 12. sz. 89–91.

Vörös Ferenc festőművész kiállítása. Sárvár, 1972. — Ism.: Zentai Pál, Vas Népe, 1972. máj. 7.

Weintrauer Adolf festőművész kiállítása. Pécs, 1972. — Ism.: Földessy Dénes, Dunántúli Napló, 1972. júl. 7.

Zombori László festőművész kiállítása. — Szeged, 1972. — Ism.: Tandí Lajos, Tiszatáj, 1972. 26. lfv. 5. sz. 86–89.

Zoltánfy István festőművész kiállítása. Szeged, 1972. — Ism.: Tandí Lajos, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 5. sz. 86–89.

Zoltánfy István kiállítása. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 7. sz. 13.; T.L. Délmagyarország, 1972. jan. 30.; H.Gy. Magyar Nemzet, 1972. febr. 8.

Zsille Győző festőművész kiállítása. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: Losonci Miklós, Pest Megyei Hírlap, 1972. aug. 19.; Szabó Róbert, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. okt. 21.

c) csoportkiállítások

BAJA

Türr István Múzeum

A Magyar Képzőművészek Szövetsége Középmagyarországi Szervezetének 8. Területi Tárlata. 1972. május–július. (Rend. és kat. Marti Andrásné, Horváth Elvira) Kecskemét, 1972. NKfV Ny. Szolnok, 14 lev. illusztr. — 21×22 cm.

BÉKÉSCSABA

Munkácsy Mihály Múzeum

Alföldi Tárlat, 15. (Bev. Dömötör János) Békés m. Ny. Gyula, 20 lev. illusztr. — 20×20 cm.

Aradi képzőművészek tárlata. — Ism.: Dömötör János, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 27.; Vollmuth Frigyes, Békés Megyei Népiújság, 1972. okt. 8.

BUDAPEST

Budapest Történeti Múzeum

Mittelalterlicher Königspalast in der Burg von Buda. Führer durch die Ausstellung. Bp. 1972. (Kat. és Bev. Feuerne, Tóth Rózsa) M. Hirdető Kossuth Ny. 72 l. illusztr. — 19×17 cm. Orosz, francia angol nyelven is. — Ism.: Kubinyi András–Székely György, Budapest, 1972. 10. évf. 6. sz. 30–32. Képpel.

Budapest száz éve c. kiállítás. 1972. — Ism.: Gellériné, Lázár Márta, Századok, 1972. 106. évf. 6. sz. 1481–1485.; Nagy Lajos, Műzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 63–75.

Népművészetünk Története c. kiállítás, 1971. — Ism.: Hoffmann Tamás–Csilléry Klára, Műzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 95–98.; Csilléry Klára, Ethnographia, 1972. 83. évf. 1. sz. 157–162. Képpel.; Kresz Mária, Néprajzi Értesítő, 1972. 54. évf. 143–154. Angol kivonattal.; Tamás István, Műzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 196–197.

Csehszlovák Kultúra Háza

Felszabadulási metszet-kiállítás. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 67.

Csontváry Terem

Tájfestészet c. kiállítás. 1972. — Ism.: Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 35. sz. 12.

Iparművészek a Csontváry Teremben. — Ism.: Dvorszky Hedvig, Ipari Művészet, 1972. 6. sz. 19–20.

Eötvös Klub

Csoportkiállítás. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 8. sz. 568.

Ernst Múzeum

A Bács-Kiskun megyei képzőművészek kiállítása. 1972 január–február. (Rend. Maróti Andorné, kat. Sümegi György) Bp. 1972. BKMNY; Kecskemét, 28 lev. illusztr. — 21×19 cm. — Ism.: Aszaló Endre, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 43–45. Képpel.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 10.

sz. 12.; Sárvári Márta, Magyar Nemzet, 1972. febr. 23.; Katanics Sándor, Petőfi Népe, 1972. febr. 27.

Stúdió, 71. kiállítás. — Ism.: D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 8. sz. 568.; Vidos Zoltán, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 42.; Ujvári Béla, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 42–43. Képpel.; Péter Imre, Népművelés, 1972. 19. évf. 1. sz. 38–39. Képpel.

Stúdió 72. kiállítás. — Ism.: Kovács Gyula, Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 31–32. Képpel.

Fővárosi Pedagógus Művészek kiállítása. 1972. — Ism.: Fényi András, Pedagógusok Lapja, 1972. nov. 3.

Plakátkiállítás. 1972. — Ism.: Kuczka Péter, Kritika, 1972. 4. sz. 19–20.

Öltözködés, 72. c. kiállítás. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 50. sz. 12.

Fáklya Klub

Stúdió tagok csoportkiállítása. — Ism.: Péter Imre, Köznevelés, 1972. 28. évf. 12. sz. 29.

Fészek Klub

Magyar design kiállítás. 1972. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 50. sz. 12.; Nagy Albert, Mestermunka, 1972. nov. 1.

Fiatal művészek klubja

Medikus képzőművészek tárlata. 1972. — Ism.: Nagy Bíró Sándor, Orvosegyetem. 1972. nov. 13.

Fotóklub

Országos Fotóművészeti Kiállítás. 1972. — Ism.: A. J. Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 48. sz. 13.

Fővárosi Művelődési Központ

Bács-Kiskun megyei fafaragók. — Ism.: Losonci Miklós, Pest Megyei Hírlap, 1972. márc. 9.

Iparművészeti Főiskola

Typ-Dip-Diploma, 72 c. kiállítás. — Ism.: Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 11. sz. 12.

Iparművészeti Múzeum

Az európai iparművészet remekei c. kiállítás. (Kat. és bev. Batári Ferenc, szerk. Radocsay Dénes) Bp. 1972. NPI. Franklin Ny. 218 l. illusztr. — 23 cm. Angol nyelvű bevezetővel. — Ism.: Batári Ferenc, Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 43. sz. 2038–2043. Képpel.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. okt. 21.

Az evőeszközök története c. kiállítás. 1971. — Ism.: László Gyula, Ipari Művészet, 1972. 1. sz. 28–30.

Ipari üvegművészet c. kiállítás. 1972. — Ism.: Pogány Frigyes, Ipari Művészet, 1972. 2. sz. 23–24.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 9. sz. 12.

Lakástextil kiállítás. 1972. — Ism.: Bakay Erzsébet, Ipari Művészet, 1972. 5. sz. 24–26.; Horváth Teréz, Népszava, 1972. júl. 17.

Mai magyar iparművészet I. c. kiállítás. 1972. (Rend. és bev. Koroknay Éva, Batári Ferenc) Bp. 1972. Házi soksz. (28) lev. illusztr. — 23×21 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. okt. 21.; Szilágyi Péter, Ipari Művészet, 1972. 6. sz. 16–18.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 50. sz. 12.

Száz éves az Iparművészeti Múzeum c. kiállítás. 1972. — Ism.: Batári Ferenc, Ipari Művészet, 1972. 4. sz. 19–20.

Kulturális Kapcsolatok Intézete

Grafika 71 c. kiállítás. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 36.

Magyar Nemzeti Galéria

Dózsa György emlékkiállítás. 1972. (Rend. Supka Magdolna, Bev. Pogány Ö. Gábor) Bp. 1972. Zrínyi Ny. 54 lev. illusztr. — 22×20 cm. Francia be-

- vezetővel is. — Ism.: B. Supka Magdolna, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 2–3. Képpel.; Rideg Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 54–58. Képpel.; Pogány Ö. Gábor, Napjaink, 1972. 11. évf. 10. sz. 6–7. Képpel.; Harangozó Márta, Hajdú-Bihari Napló, 1972. szept. 17; Dolgozók Lapja, 1972. szept. 17.; Keletmagyarország, 1972. szept. 17.
- Magyar naiv művészet a XX. században.** c. kiállítás. 1972. május–június. (Rend. és kat. F. Mihály Ida, Bánszky Pál) Bp. 1972. Offset Ny. 42 lev. illusztr. — 19×20 cm. Francia bevezetővel is. — Ism.: Solymár István, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 31–32. Képpel.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 24. sz. 13.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 8. sz. 567.; Gergely Mihály, Kortárs, 1972. 16. évf. 9. sz. 1507–1510. Vitányi Iván, Kritika, 1972. 5. sz. 18–19.; Timár Árpád, Kritika, 1972. 6. sz. 29–30.; Kerekgyártó István, Kritika, 1972. 8. sz. 30–31.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1972. jún. 17.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1972. május 30.; Harangozó Márta, Esti Hírlap, 1972. máj. 29.
- Pest megyei tárlat, 71.** — Ism.: Németh Lajos, The New Hungarian Quarterly, 1972. 13. évf. 46. sz. 198–199. Képpel.; Berecz Miklós, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 39–40.; Bozóky Mária, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 40–41. Képpel.
- Magyar Nemzeti Múzeum**
Csiby Mihály „állatvilág és festészet” c. kiállítása. — Ism.: Bodnár Éva, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 43.
Dózsa György emlékkiállítás. 1972. — Ism.: Pál Lajos, Századok, 1972. 106. évf. 4–5. sz. 1270–1272.; Sass Ervin, Köröstáj, 1972. aug. 6.
- A Néprajzi Múzeum kincsei. 1872–1972.** — Ism.: Kodolányi János, Ethnographia, 1972. 83. évf. 4. sz. 573.
- Mezőgazdasági Múzeum**
Ló és lovas ábrázolása a magyar művészetben. 1972. — Ism.: Kertész Dániel, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 43–44.
Szőlő és bor a kisgrafikában c. kiállítás. 1972. (Rend. és kat. Semsey Andor) Bp. 1972. Kossuth Ny. 91 l. illusztr. — 21×19 cm. — Ism.: (Ej) Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 73–74. Képpel.
- Műcsarnok**
Állami képzőművészeti vásárlások 1969–1970. Műcsarnok, 1971. — Ism.: Miklós Pál, Kritika, 1972. 1. sz. 29.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 5. sz. 12.
- Belső terek művészete c. kiállítás, 1972.** — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. máj. 17.
- Edénykultúra 72 c. kiállítás.** — Ism.: NN: Ipari Művészet, 1972. 4. sz. 3–10.; Somoskői, Mestermunka, 1972. ápr. 4.
- Külföldön élő magyar származású művészek kiállítása. 1970.** — Ism.: Passuth Krisztina, Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 78–82.
- I. Nemzetközi Kispasztikai Biennálé. 1971.** — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 34–36. Képpel.; Urbán Nagy Rozália, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 37–38. Képpel.; Dutka Mária, Nagyvilág, 1972. 17. évf. 1. sz. 151–153.
- Országos Plakátkiállítás. 6. 1972 március–április.** (Rend. és kat. Frank János) Bp. 1972. M. Hirdető—Révai Ny. 20 lev. illusztr. — 23 cm. — Ism.: Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 14. sz. 13.; Kuczka Péter, Kritika, 1972. 4. sz. 19–20.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1972. márc. 5.; Szentes Lajos, Ipari Művészet, 1972. 3. sz. 17–19.
- Öt város fotóművészeinek kiállítása. 1972.** — Ism.: A.J. Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 48. sz. 13.
- Népfront Galéria**
VI. kerületi művészek kiállítása. 1972. — Ism.: Mezei Ottó, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 38.; Pogány Ö. Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 38–39. Képpel.; Erdős György, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 40.
- Stúdió Galéria**
Kovács Gyula: Stúdió Galéria. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 37–40. Képpel.
- A szobrász szakosztály kiállítása. 1972.** — Ism.: Vidos Zoltán, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 65.; R.G. Népszava, 1972. szept. 10.; h. Magyar Nemzet, 1972. szept. 3.
- Környezetünk védelme c. kiállítás. 1972.** — Ism.: Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 28. sz. 4.
- Szépítőművészeti Múzeum**
Az európai tájképfestészet kezdetei. 1550–1650. 1972 aug.–okt. (Rend. és kat. H. Takács Marianna, Ember Ildikó) Bp. 1972. Révai Ny. 151 l. (24) lev. — 22 cm. — Ism.: Ember Ildikó, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 69–72. Képpel.; Tasnádi Attila, Népszava, 1972. szept. 6.; Harangozó, Esti Hírlap, 1972. szept. 2.
- Putevoditel po muzeju izjascsnüh iszkusztv. Bp. 1972. Tip. Kossuth Ny. 75 l. illusztr. — 29×17 cm.**
- Régi magyar művészet c. kiállítás. 1972.** — Ism.: B. Kuczka Judit, Budapest, 1972. 10. évf. 4. sz. 23–25. Képpel.
- Pesti kiállítások képei 100 évvel ezelőtt.** — Ism.: Pataki Dénes, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 72.
- DABAS**
Győr-Sopron megyei képzőművészek reprezentatív kiállítása. — Ism.: PP. Pest Megyei Hírlap, 1972. márc. 30.
- DEBRECEN**
Déri Múzeum
Naiv művészek kiállítása. 1972. — Ism.: Gunda Béla, Alföld, 1972. 23. évf. 8. sz. 95–96.
- Nagyvárad képzőművészek kiállítása. 1972.** — Ism.: Tóth Béla, Alföld, 1972. 23. évf. 12. sz. 89–90.; Magyar Vilmos, Hajdú-Bihari Napló, 1972. okt. 26.
- Országos Nyári Tárlat. 3. Debrecen, 1972 június-július.** (Rend. és kat. Ury Endréné, Kerekgyártó István) Alföldi Ny: 24 lev. illusztr. — 22×21 cm. — Ism.: Kádár Zoltán, Alföld, 1972. 23. évf. 8. sz. 67–70.; Ury Endréné, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 11.; NN: Hajdú-Bihari Napló, 1972. jún. 25. Őszi Tárlat, 1971. — Ism.: Székelyhidi Ágoston, Alföld, 1972. 23. évf. 2. sz. 68–71.
- DUNAÚJVÁROS**
Ötvösbienálé, 1972. — Ism.: NN: Dunaújvárosi Hírlap, 1972. jan. 21.
- EGER**
Dobó István Múzeum
Az egeri élete c. kiállítás. (Rend. és kat. Kovács Béla, Szabó János Győző) 2. kiad. Eger, 1972. Globus Ny. 48 l. illusztr. — 17 cm. Német, orosz kivonattal.
- Gárdonyi Géza Színház**
Országos akvarell biennálé. 2. Eger, 1970. (Kat. bev. D. Fehér Zsuzsa) Eger, 1972. Heves m. Ny. 40 l. illusztr. — 22×20 cm.
- Országos akvarell biennálé 3. Eger. 1972.** (Kat. bev. Ludányi Gabriella) Eger, 1972. Heves m. Ny. 20 lev. illusztr. — 23×21 cm. — Ism.: Ludányi Gabriella, Művészet, 1972. 13. évf.
- 10–11. sz. 59–60.; Rideg Gábor, Népszava, 1972. szept. 15.; Farkas András, Népiújság, 1972. aug. 27.
- Salgótarjáni művészek tárlata. 1972.** — Ism.: (farkas) Népiújság, 1972. júl. 9.
- Rudnay Terem**
Kilenc egeri képzőművész kiállítása. 1972. — Ism.: Farkas András, Népiújság, 1972. márc. 18.
- ESZTERGOM**
Vitéz János és kora c. kiállítás. 1972. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 11. sz. 783.
- A Sigillum csoport kiállítása. 1972.** — Ism.: Mucsi András, Új Forrás, 1972. 4. évf. 2. sz. 101–104.; Jenkei János, Dolgozók Lapja, 1972. máj. 11.
- GYŐR**
Műcsarnok
Kisalföldi Tárlat. 1972. — Ism.: Heitler László, Életünk, 1972. 6. sz. 547–550.; R.G. Népszava, 1972. okt. 1.
- Művész az iparban c. kiállítás. 1972.** — Ism.: NN: Kisalföld, 1972. dec. 9.
- Hat Pest megyei művész kiállítása. 1972.** — Ism.: Pukner Pál, Pest Megyei Hírlap, 1972. márc. 8.
- Xantus János Múzeum**
Keleti szőnyegek c. kiállítás. — Ism.: Szűtsné, Brenner Klára, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 62.
- HARGITA**
Téli Tárlat, 1971. — Ism.: Molnos Lajos, Utunk, 1972. 27. évf. 5. sz. 11.
- HAJDÚBÖSZÖRMÉNY**
Képtár
Megnyitóbeszéd: Pogány Ö. Gábor, Alföld, 1972. 23. évf. 8. sz. 94–95.
- HÓDMEZŐVÁSÁRHELY**
Medgyessy Terem
Heves megyei művészek kiállítása. 1972. — Ism.: Moldvay Győző, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 34.; NN: Népiújság, 1972. ápr. 21.
- Stúdió kiállítás. 1972.** — Ism.: Jurányi Anna, Csongrád megyei Hírlap, 1972. márc. 15.; Szabó Endre, Csongrád megyei Hírlap, 1972. aug. 22.
- Tornyai János Múzeum**
Délalföldi Tárlat. 8. 1972 május–augusztus. (Rend. és kat. Dömötör János, Forgó Pál) Szeged, 1972. Szegedi Ny. 20 lev. illusztr. — 19×17 cm.
- Hódmezővásárhelyi majolika c. kiállítás. 1972.** — Ism.: Polner Zoltán, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. szept. 24.
- Vásárhelyi Őszi Tárlat. 19. 1972.** (Rend. és kat. Rozványi Márta, Fábian Gyula) Szegedi Ny. 1972. 27 l. illusztr. — 18×17 cm. — Ism.: Ortutay Gyula, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 12. sz. 87–89. Képpel.; Kovács Gyula, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 29–35. Képpel.; Rideg Gábor, Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 32–36. Képpel.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1972. okt. 27.; Papp Zoltán, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. okt. 10.; Tandi Lajos, Délmagyarország, 1972. okt. 10.; NN: Magyar Hírlap, 1972. nov. 9.
- KAPOSVÁR**
Rippl-Rónai Múzeum
Somogyi képzőművészek 22. tárlata. 1972. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1972. jún. 6.
- Somogyi himnusz c. kiállítás. 1972.** — Ism.: Kerekgyártó Adrienne, Ethnographia, 1972. 83. évf. 1. sz. 163–166. Képpel.
- KÁPOLNÁSNYÉK**
Nyári Tárlat. 1972. — Ism.: Losonci Miklós, Életünk, 1972. 6. sz. 553–554.

KECSKEMÉT

Katona József Múzeum

A magyar képzőművészet 100 éve c. kiállítás. (Rend. és kat. Telepy Katalin) Bács-Kiskun m. Ny. Kecskemét, 1972. 29. 1. 30 t. — 23×20 cm. Francia bevezetővel is. — *Ism.*: Oelmacher Anna, Petőfi Népe, 1972. okt. 8.

KESZTHELY

Balaton Múzeum

Balaton Nyári Tárlat, 1972 július–szeptember. (Rend. és kat. Baranyai Judit, Batha László) Bp. 1972. Révai Ny. 29 lev. illusztr. — 19×17 cm. — *Ism.*: R. Gy. Népszabadság, 1972 aug. 19.; D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 9. sz. 634.; Balogh Elemér, Napló, 1972. júl. 29.

KOLOZSVÁR

Téli Tárlat, 1971. — *Ism.*: Banner Zoltán, Utunk, 1972. 27. évf. 5. sz. 11.
Műhely, 11. c. kiállítás, 1972. — *Ism.*: Banner Zoltán, Utunk, 1972. 27. évf. 16. sz. 10.

MAROSVÁSÁRHELY

Téli Tárlat, 1972. — *Ism.*: Banner Zoltán, Utunk, 1972. 27. évf. 5. sz. 11.

MEZŐTÚR

4. Megyei képző ipari és népi díszítő-művészeti kiállítás. — *Ism.*: Szabó János, Szolnok megyei Néplap, 1972. máj. 6.

MEZŐKÖVESD

Járasi Művelődési Központ

Történelmi festészetünk a XIX. században. 1972. május–június. (Rend. és kat. Borbély László) Mezőkövesd, 1972. Borsod m. Ny. Miskolc, 14 lev. illusztr. — 22×20 cm.

MISKOLC

Miskolci Galéria

Prizma 13 c. kiállítás, 1972. — *Ism.*: ppl. Északmagyarország, 1972. febr. 12.; PPL. Napjaink, 1972. 11. évf. 3. sz. 12.

Téli Tárlat, 1972. — *Ism.*: Bojár Iván Magyar Hírlap, 1972. dec. 21.; (benedek) Északmagyarország, 1972. jan. 8.

Országos Grafikai Biennálé, 1972. — *Ism.*: Kontha Sándor, Társadalmi Szemle, 1972. 27. évf. 3. sz. 101–103. Képpel.; Borbély László, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 45–47. Képpel.; Végvári Lajos, Napjaink, 1972. 11. évf. 2. sz. 12.; Feledy Gyula, Napjaink, 1972. 11. évf. 3. sz. 12.; Czeglédi Ilona, Borsodi Szemle, 1972. 17. évf. 4. sz. 35–45.; P. Szűcs Júlianna, Népszabadság, 1972. jan. 12.

Miskolci Képtár

Vásárhelyi művészet c. kiállítás, 1972. — *Ism.*: Moldvay Győző, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 42–43. Képpel.; Moldvay Győző, Északmagyarország, 1972. jan. 22.

Kossuth Művelődési Ház

Dózsa emlékkiállítás. — *Ism.*: NN: Magyar Hírlap, 1972. nov. 8.

MOHÁCS

Magyar festészet c. kiállítás. (Kat. bev. Aknai Tamás) Pécsi Szikra Ny. 1972. 6 lev. illusztr. — 22×13 cm. Magyar, német, szerb nyelven.

NYÍREGYHÁZA

Tavaszi Tárlat, 7. (Kat. bev. Pataki György) Debrecen, 1972. Szabadság Ny. 8. 1. illusztr. — 24 cm. — *Ism.*: Telepy Katalin, Szabolcs-Szatmári Szemle, 1972. 7. évf. 4. sz. 112–114. Képpel.

Képcsarnok

Kilenc fiatal iparművész kiállítása, 1972.

— *Ism.*: P. G. Keletmagyarország, 1972. aug. 15.

A Nyírség művészei c. kiállítás, 1972.

— *Ism.*: Tóth Ervin, Művészet, 1972.

13. évf. 8. sz. 34.

PÉCS

Janus Pannonius Múzeum

Néprajzi kiállítás, 1972. — *Ism.*: Mándoki László, Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 85–87.

Baranyai hímzés és szőttés kiállítás, 1972. — *Ism.*: Andrásfalvy Bertalan, Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 87–89.

Kisplasztikai kiállítás, 1971. — *Ism.*: Urbán Nagy Rozália, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 38–39. Képpel.

Tudomány és Technika Háza
Modern grafika, 1972 július–augusztus. (Rend. és kat. Aknay Tamás, Romváry Ferenc) Pécs, 1972. Szikra Ny. 14 lev. illusztr. — 22×23 cm.

Országos Kerámia Biennálé 3. 1972 szeptember–október. (Szerk. és bev. Romváry Ferenc) Pécs, 1972. Szikra Ny. 24 lev. illusztr. — 23×24 cm. — *Ism.*: Havas Valéria, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 37–38. Képpel.; Romváry Ferenc, Jelenkor, 1972. 15. évf. 10. sz. 918–919.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1972. szept. 17.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 37. sz. 13.; N. Albert, Ezermester, 1972. szept. 20.

SALGÓTARJÁN

Művelődési Központ

Club design kiállítás, 1972. — *Ism.*: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 50. sz. 12.

II. Tavaszi Tárlat, 1972. április. — *Ism.*: Varga Imre, Palócföld, 1972. 6. évf. 1. sz. 106–107. Képpel.

Dózsa emlékkiállítás, 1972. — *Ism.*: Tóth Elemér, Nógrád, 1972. máj. 17. Szabadtéri szoborkiállítás. — *Ism.*: Tóth Elemér, Nógrád, 1972. aug. 18.

SIKLÓS

Gerencsér Sebestyén fazekaspályázat és kiállítás, 1972. — *Ism.*: NN: Baranyai Művelődés, 1972. 4. sz. 89.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1972. szept. 10.

SOPRON

Liszt Ferenc Múzeum

A vallásosság népies emlékei c. kiállítás, 1972. — *Ism.*: Hoffmann Tamás, Múzeumi Közlemények, 1972. 2–3. sz. 191–195.

Művésztelep 72. c. kiállítás. — *Ism.*: Losonci Miklós, Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 371–372.

SZEGED

Bartók Béla Művelődési Központ

Műgyűjtők kiállítása, 1972. — *Ism.*: Laczó Katalin, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 10. sz. 94–95.; Szelesi Zoltán, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 44–45. Képpel.

Képcsarnok

Ötvösművészeti bemutató 1972. — *Ism.*: Szelesi Zoltán, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 44.

Móra Ferenc Múzeum

VIII. Délalföldi Tárlat, 1972. *Ism.*: Dömötör János, Csongrád Megyei Hírlap, 1972. máj. 21.; Tandí Lajos, Délmagyarország, 1972. máj. 9.

Karikatúra kiállítás, 1972. — *Ism.*: Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 41. sz. 12.; Tandí Lajos, Délmagyarország, 1972. szept. 24.

Nyári Tárlat, 13. 1972 július–szeptember. (Rend. és kat. Rozványi Márta, Somogyi József) Szeged, 1972. Szegedi Ny. 64. 1. illusztr. — 22×40 cm.

— *Ism.*: Laczó Katalin, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 10. sz. 93–94. Képpel.; Szabó Endre, Csongrádi Megyei Hírlap, 1972. júl. 30.

Szabadkai és szegedi művészek II. közös kiállítása, 1972. — *Ism.*: Nagy Edit, Délmagyarország, 1972. nov. 21.

SZEKSZÁRD

Balogh Ádám Múzeum

Főfelé megy a borban a gyöngy c. kiállítás, 1972. — *Ism.*: Telepy Katalin, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 40–41. Képpel.

SZENTENDRE

Művésztelep

A szentendrei régi művésztelep kiállítása, 1972. — *Ism.*: D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 9. sz. 634.; Tóth Antal, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 26–27. Képpel.

SZÉKESFEHÉRVÁR

Csók István Galéria

Népi Építészet c. kiállítás, 1972. — *Ism.*: Losonci Miklós, Életünk, 1972. 6. sz. 553–554.

Szentendrei művészet c. kiállítás, 1969. — *Ism.*: Szabadi Judit, Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 15–18. Képpel.

István Király Múzeum

Prizma 13 kiállítás, 1972. — *Ism.*: Erdős György, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 40.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 28. sz. 12.; Losonci Miklós, Életünk, 1972. 6. sz. 553–554.

SZOLNOK

Damjanich János Múzeum

A szolnoki művésztelep a felszabadulástól napjainkig c. kiállítás. (Rend. és kat. Kaposvári Gyula, Egry Mária, Bev. Pogány Ö. Gábor) Szolnok, 1972. Szolnoki Ny. 35 lev. illusztr. — 23 cm.

SZOMBATHELY

Képcsarnok

Tél a festészetben, c. kiállítás, 1972. — *Ism.*: Bertalan Lajos, Vas Népe, 1972. febr. 27.

Művelődési Ház

Vasi fiatal képzőművészek csoportkiállítása, 5. — *Ism.*: Kulcsár János, Vas Népe, 1972. nov. 19.

Derkovits ösztöndíjasok 3. kiállítása, 1972. — *Ism.*: Bertalan Lajos, Életünk, 1972. 3. sz. 268–271.; (Bertalan) Vas Népe, 1972. ápr. 16.; Bertalan Lajos, Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 554.

Savaria Múzeum

Fal- és Tértexil Biennálé 2. 1972. július–szeptember. (Kat. szerk. Katona László) Szombathely, 1972. Vas m. Ny. 36. 1. illusztr. — 23×21 cm. — *Ism.*: Aradi Nóra, Kritika, 1972. 6. sz. 31.; Bereczky Loránd, Kritika, 1972. 9. sz. 38–39.; Molnár László, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 38–40.; Dománovszky György, Művészet, 1972. 13. évf. 19–11. sz. 39–41. Képpel.; Bertalan Lajos, Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 4. sz. 557.; Bozóky Mária, Életünk, 1972. 5. sz. 457–461. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 33. sz. 12.

TATA

Őszi Tárlat, 1972. — *Ism.*: Jenkei János, Dolgozók Lapja, 1972. nov. 26.

TATABÁNYA

Jubileumi Tárlat, 1972. — *Ism.*: Jenkei János, — Új Forrás, 1972. 4. évf. 3. sz. 139–144.

VESZPRÉM

Bakony Múzeum

Őszi Tárlat, 1971. — *Ism.*: Salamon

Sándor, Életünk, 1972. 1. sz. 77–81. Képpel.

Bakonyi Természettudományi Múzeum 1. kiállítása. — Ism.: Kaszab Zoltán, Múzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 88–94.

Jókai könyvtár

A Bakonyi képei c. kiállítás. 1972. Ism.: Balogh Elemér, Napló, 1972. szept. 29.

d) magyar kiállítások külföldön

Általában és egyéni

NN: magyar Művészek kiállításai külföldön. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 46.

Derkovits Gyula festőművész kiállítása. Prága, Berlin, Szlovákia. — Ism.: Haulisch Lenke, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 16–18. Képpel.

Dobroslav József festőművész kiállítása. Helsinki. — Ism.: Gergelyff András, Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 2. sz. 117–118.

Gábor Marianne festőművész kiállítása. Róma, Livorno. — Ism.: M. Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 41–43. Képpel.

Kós Andás szobrászművész kiállítása. Törökország. — Ism.: Borghida István, Utunk, 1972. 27. évf. 27. sz. 11.

Nemes Endre festőművész kiállítása. Prága, Ostrava, Pozsony. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1972. 15. évf. 6. sz. 549–550.

Ortutay Tamás szobrászművész kiállítása. Helsinki. — Ism.: Solymár István, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 25. Képpel.

Riesz Béla festőművész kiállítása. Monte Carlo. — Ism.: Hincz Gyula, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 38.

Szántó Tibor könyvművész kiállítása. Prága. — Ism.: F.-I. Magyar Grafika, 1972. 16. évf. 5. sz. 16–24.

Végvári I. János festőművész kiállítása. Olaszország. — Ism.: Bodri Ferenc, Dolgozók Lapja, 1972. okt. 22.

Csoport

BORDEAUX. A Szépművészeti Múzeum kiállítása. — Ism.: S. P. Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 74–75.

CAPRI. II. Nemzetközi Fametszet Triennálé. — Ism.: NN: Magyar Hírek, 1972. máj. 27.

FIRENZE. Magyar Műemlékvédelmi kiállítás. — Ism.: NN: Esti Hírlap, 1972. szept. 7.

MOSZKVA. A magyar művészet ezer évének kincsei c. kiállítás. — Ism.: Pogány Ö. Gábor, MTA Fil. és Tört. Tud. O. Köz. Bp. 1972. 21. k. 1–2. sz. 125–139.

MÜNCHEN. Magyar avantgarde (1909–1920) kiállítás. — Ism.: Bodri Ferenc, Nagyvilág, 1972. 17. évf. 11. sz. 1756.

SENTA

Vásárhelyi Tárlat. (Kat. bev. Dömötör János, rend. Benes József) Bp. 1972. Szegedi Ny. 10 lev., illusztr. — 19×17 cm.

VELENCE. Biennálé Venezia 36. Ungheria. (Endre Doma, András Kiss Nagy) (Kat. bev. Vayer Lajos) Bp. 1972. Globus Ny. 22 lev., illusztr. — 22×20 cm. — Ism.: Horváth György, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 43–49. Képpel. Horváth György, Magyar Nemzet, 1972. júl. 9.; Beke László, Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 91–95.; NN.: Mérleg, 1972. 8. évf. 3. sz. 209.

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYARORSZÁGON

a) egyéni

Széky András: Külföldi képzőművészek kiállításai Magyarországon. — Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 69–71.

Chagall kiállítás. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: Aradi Nóra, Kritika, 1972. 10. sz. 27–28.; Bodri Ferenc, Jelenkor 1972. 15. évf. 12. sz. 1104–1105; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. okt. 18.; D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 12. sz. 859.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1972. okt. 21.; Németh Lajos, Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 25–27.; Frank János, Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 27–28.; Passuth Krisztina Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 41. sz. 1940–1946.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 43. sz. 12.; Timár Árpád, Világosság, 1972. 12. évf. 12. sz. 751–753. Képpel.; Komlós János, Népszabadság, 1972. okt. 25.; Horányi Barna, Szemle, 1972. okt. 15.; Papp Lajos, Déli Hírlap, 1972. okt. 24.; Chikan Bálint, Népiújság, 1972. nov. 6.; Káldi Judit, Vas Nép, 1972. nov. 9.; Földes Anna, Nők Lapja, 1972. nov. 11. Cranach és kora. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1972. — Ism.: Kaposy Veronika, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 37.;

Dürer emlékkiállítás. Esztergom, 1972. — Ism.: D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 1. sz. 62–63.

Gocev Vladimir festőművész kiállítása. Bp. Bolgár Kultúra Háza, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. máj. 3.

Gropius Walter kiállítás. Budapest, Magyar Építőművészek Szövetsége Nagyerme, 1972. — Ism.: Vámosy Ferenc, Ipari Művészet, 1972. 3. sz. 20–22.

Jablonszkaja T. Ny. festőművész kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: Kovács Gyula, Művészet, 1972. 12. évf. 9. sz. 40–41.; Tasnádi Attila, Népszava, 1972. júl. 26.

Jiroudek Frantisek festőművész kiállítása. Csehszlovák Kultúra Háza, Budapest, 1972. — Ism.: B. J. Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 67–68.

Kulich Jan szobrászművész kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum 1972. — Ism.: Fekete, Magyar Nemzet, 1972. júl. 29.; Tasnádi Attila, Népszava, 1972. júl. 26.; Sz. L. Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 43.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 32. sz. 12.

Lagerborg Ake szobrászművész kiállítása. Budapest, MOM 1972. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1972. jún. 26.

Manojlov Fedir Fedorovics festőművész kiállítása. Budapest, 1972. — Ism.: Kovács Gyula, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 32–33. Képpel.

Nenov Borisz festőművész kiállítása. Budapest, Bolgár Kultúra Háza, 1972. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet, 1972. szept. 15.; B. J. Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 68–69.; T. A. Népszava, 1972. szept. 15.

Olson Arne festőművész kiállítása. MOM Budapest, 1972. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1972. júl. 26.

Rajkova Dejana fotóművész kiállítása. Budapest, Bolgár Kultúra Háza, 1972. — Ism.: Bozóky Mária, Fotóművészet 1972. 15. évf. 2. Képpel.

Pironkov, Encso festőművész kiállítása. Budapest, Bolgár Kultúra Háza, 1972. — Ism.: D. Fehér Zsuzsa, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 38–39.

Pirosmanisvili Niko festőművész kiállítása. Budapest, Szépművészeti

Múzeum, 1972. (Rend. Morvay Alice, Kat. Néray Katalin) Bp. 1972. Felsőokt. Jegyzetell. Ny. 14 lev. illusztr. — 20×21 cm 1/2 — Ism.: Kovács Gyula, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 27.; D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 3. sz. 207–208.

Schöllhorn Elizabeth kiállítása. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. máj. 3.; Gy. Newlaha, Daily News, 1972. ápr. 30.

Veikko Takala festőművész kiállítása. Debrecen, Egyetem. 1971. — Ism.: Tóth Ervin, Alföld, 1972. 23. évf. 1. sz. 93–94.

Vodkin Petrov kiállítása. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: Haulisch Lenke, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 24–25. Képpel.; Heitler László, Életünk, 1972. 2. sz. 181–183.; D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 3. sz. 207.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 2. sz. 12.

b) csoportkiállítások, gyűjtemények

MODERN MŰVÉSZET. Állandó kiállítás. Szépművészeti Múzeum. 1972. — Ism.: Bodri Ferenc, Dolgozók Lapja, 1972. nov. 17.; Tolna Megyei Népiújság, 1972. dec. 10.

NAIV MŰVÉSZET II. Triennáléja. Pozsony, 1969. — Ism.: Bálint Endre, Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 85–87.

ZENE ÉS SZÍNHÁZ A GRAFIKÁBAN kiállítás. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1972. — Ism.: Czére Andrea, Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 42.; Czére Andrea, Műsák, Múzeumi Magazin, 1972. 3. sz. 16–17. Képpel.; (szd) Ország Világ, 1972. nov. 15.

Afrika és Óceánia művészete c. kiállítás. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1972. — Ism.: Bodrogi Tibor, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 38–39.; Sárkány Mihály, Ethnographia, 1972. 83. évf. 2–3. sz. 374–375. Képpel.

Brit művészek grafikái. (1948–1966) Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. (Kat. bev. Edward Lucie Smith) Bp. 1972. Felsőokt. Jegyzetell. 10 lev. illusztr. — 20×20 cm. — Ism.: Bauer Jenő és Haits Géza, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 26–27. Képpel.

Cseh kubista művészet c. kiállítás. Budapest, Műcsarnok, 1971. — Ism.: D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 3. sz. 208.

Mai dán képzőművészet c. kiállítás. Budapest, Műcsarnok, 1972. (Kat. szerk. Néray Kata) Bp. 1972. Pátria Ny. 2 lev., illusztr. — 20×22 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. máj. 3.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 21. sz. 12.

EGYIPTOMI kiállítás. Budapest, Szépművészeti Múzeum. 1972. — Ism.: Kákossy László, Magyar Nemzet, 1972. júl. 14.

Francia élet, francia grafika c. kiállítás. Budapest, Szépművészeti Múzeum. 1971. — Ism.: Bauer Jenő és Czére Andrea, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 34–36. Képpel.

Horvát képzőművészek kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1972. (Kat. és rend. K. Kovalovszky Márta) Székesfehérvár 1972. Fejér M. Ny. 16 lev. illusztr. — 24 cm.

Mai indiai képzőművészet c. kiállítás. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1972. (Rend. Frank János, bev. Néray Kata) Bp. 1972. Pátria Ny. 16 lev. illusztr. — 21×22 cm. — Ism.: Haits Géza, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 36.; Lencsés László, Művészet, 1972.

13. évf. 7. sz. 42–43.; Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1972. nov. 15.

Japán festészeti kiállítás. *Nanga*. Budapest, Ernst Múzeum, 1972. (Rend. és kat. Rozványi Márta, Néray Kata) Bp. 1972. Pátria Ny. 20 lev. illusztr. — 21×22 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. ápr. 19.; Nagy Zoltán, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 39–40.

A Meidzsi kori japán művészet. (1868–1912) Budapest, Kína Múzeum, 1972. — Ism.: Ferenczy László, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 37–38.

Kanadai modern grafika. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 37–38.

Katowicei plakát kiállítás. Miskolc, Galéria 1972. Miskolc, 1972. Borsod M. Ny. 12 lev., illusztr. — 24 cm.

Kaukázusi szőnyegek c. kiállítás. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1972. — Ism.: Borsi Sándorné, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 36–38. Képpel.

A Krakkói biennálé 1966–68–70-ben díjazott művészek alkotása. — Ism.: Chikán Bálint, Népújság, 1972. márc. 22.

Kuba műemlékei. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 42–43.; h. gy. Magyar Nemzet, 1972. júl. 27.

Lengyel művészek kiállítása. Debrecen, Egyetem, 1971. — Ism.: Tóth Ervin, Alföld, 1972. 23. évf. 1. sz. 92–93.

Lengyel plakát kiállítás. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 35–36.; Szij Rezső, Ipari Művészet, 1972. 2. sz. 20–21.

Mai lengyel művészet. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 41–42.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1972. júl. 21.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 31. sz. 12.; NN: Népszava, 1972. júl. 19.

Mai szcenikai művészet az NDK-ban. NDK Kulturális Centrum. 1972. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 35.

NDK plakátkiállítás. Budapest, Kulturális Kapcsolatok Intézete, 1972. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 23.

Neue Berliner Galerie kiállítása. Budapest, NDK Kulturális Centrum, 1972. — Ism.: NN: Magyar Hírlap, 1972. nov. 9.

Párizsi Múzeumok Remekművei c. kiállítás. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1972. — Ism.: Szigethi Ágnes, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 36–37.; Bodri Ferenc, Nagyvilág, 1972. 17. évf. 6. sz. 950–952.; D. I. Vigília, 1972. 37. évf. 1. sz. 62.

Plovdivi festők kiállítása. Budapest, Bolgár Kultúra Háza, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. ápr. 12.; T. L. Délmagyarország, 1972. máj. 13.

Román iparművészeti kiállítás. Budapest, Műcsarnok, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. dec. 6.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1972. dec. 16.

Svéd képzőművészeti kiállítás. *Ember és környezet*. Budapest, Ernst Múzeum, 1972. (Rend. Ury Endréné, Kat. bev. Néray Kata) Bp. 1972. Zenemű Ny. 24 lev. illusztr. — 21×21 cm. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 66.; Szepessy Géza, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 30.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 29. sz. 12.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1972. aug. 30.

Szovjet Közép Ázsia művészete c. kiállítás. Budapest, Műcsarnok, 1972. —

Ism.: Akimova, Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 65.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1972. szept. 23.; Szabó György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 40. sz. 13.

Szovjet-orosz plakátok. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1972. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 27–28.

Ukrán Akvarellek c. kiállítás. Budapest, Bartók Béla Művelődési Központ, 1972. — Ism.: T. L. Délmagyarország, 1972. dec. 15.

Trojániai kerámia. Budapest, Bolgár Kultúra Háza, 1972. Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 25–26.

MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL

a) általános

Bodrodi Tibor: Art of Indonesia. Corvina, 1972. 140 l. 88 t. — 26×23 cm. Francia nyelven is.

Boglár Lajos: Az észak-amerikai indiánok és eszkimók művészetéről. — Köznevelés, 1972. 28. évf. 2. sz. 20.

Ecsedy Csaba: Fekete Afrika művészete. — Köznevelés, 1972. 28. évf. 4. sz. 17.

Erdős Jenő: „A tűz országában” — Tudósítás a moszkvai Mányészéből. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 18–23.

Gergely István: Bepillantás a finn művészet jelenébe. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 41–42.

Jócsik Lajos: Nyugati őrzáraton. — Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 17–19. Képpel.

Kovács Imre: India művészete. — Köznevelés, 1972. 28. évf. 9. sz. 15.

Kovács Imre: Egyiptom művészete. — Köznevelés, 1972. 28. évf. 8. sz. 10.

Perehazy Károly: Hollandiai pillanatok. — Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 21.

Prokopp Mária: Látogetatás a firenzei Casa Buonarrotiában. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 8–9. Képpel.

Révész Zsuzsa: Az úrkorszak művészete. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 22.

Urbán Nagy Rozália: A művészetkritikus Lunacsarszkijról. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 4–5.

f) segéd tudományok

Kovács Éva: A későközépkori francia inventáriumok magyar vonatkozásai. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 120–123.

g) építészet, városépítés, helytörténet

Andrásfy András: A turkui Szent Kereszt Kápolna. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 2. sz. 118.

Bagi Éva: Képek Örményországról. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 50. sz. 2374–2379.

Bodri Ferenc: Walter Gropius közbenjárása Molnár Farkas érdekében. — Jelenkor, 1972. 15. évf. 6. sz. 548–549.

Császár László: Népi építészeti együttesek védelme Bulgáriában. — Városépítés, 1972. 3. sz. 25–26.

Gerevich Éva: Siena. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 4–6. Képpel.

Gink Károly—Gombos Károly: Örményország. Bp. 1972. Corvina, K.—Kossuth Ny. 59 l. 80 t. — 26 cm.

Preisich Gábor: Walter Gropius. Bp. 1972. Akadémiai K.—Akadémiai Ny. 35 l., 30 t. — 23×21 cm.

B. Szűcs Margit: Franciaország építésze. Bp. 1972. Corvina K.—Kossuth Ny. 122 l. illusztr. (Az építészet világa 3).

h) műemlékek, műemlékvédelem

C. Harrach Erzsébet: Városrendezés és műemlékvédelem Litvániaiban. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 1. sz. 58–60.; Városépítés, 1972. 5. sz. 30–31.

Kiss Dénes: Történelmi együttesek védelme Angliában. — Városépítés, 1972. 3. sz. 27–29.

Perehazy Károly: Barangolás Wachau műemlékei között. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 8–9. Képpel.

Szigetvári János: Műemlékvédelmi tanulmányút a Szovjetunióban. — Magyar Építőművészet, 1972. 6. sz. 62–63.

Vida Mária: Trogir. Egy zárt műemlékváros a jugoszláv tengerparton. — Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 1. sz. 62–65.

i) szobrászat

Régi

G. Aggházy Mária: Leonardo lovas-szobra. — Esti Hírlap, 1972. márc. 29.

Balla Lajos: Kisázsiai légioveterán szarkofágja Szentendréről. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 228–231. Angol kivonattal.

Boldizsár Iván: Vándal merénylet Michelangelo ifjúkori Pietája ellen. — Népszabadság, 1972. máj. 23.

Dobrovits Aladár: A sakál a bárkában. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 23. 3–12, 91–98. Francia nyelven is, képpel.

Ijjas Antal: Pieta. — Új Ember, 1972. jún. 1.

—i—n: Cákák. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 44–45. Képpel.

Kertész István: Polisz és mítosz. A pergamonai Zeus oltár világa. — Világosság, 1972. 12. évf. 12. sz. 731–739.

Maksay László: Miért szép Michelangelo Dávidja. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 29. sz. 1367–1371.

NN: Michelangelos „Pieta” schwer Beschädigt. — Daily News, 1972. máj. 23.

NN: Börtönben a Pieta merénylete. — Magyar Nemzet, 1972. máj. 23.

Sáry Gyula: A Medici síremlékek. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 3–7. Képpel.

Sáry Gyula: A pápai síremlék és a rab-szolgák. — Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 3–7. Képpel.

Szabó Miklós: Geometrikus terrakotta Krétáról. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 39. 3–6 és 101–103. Francia nyelven is, képpel.

Szabó Miklós: Madár a „kalitkán”. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 38. 15–21 és 101–105. Francia nyelven is, képpel.

Szmodis—Eszlár Éva: I problemi di due rilievi italiani. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 3–4. 257–268. Képpel.

Szmodisné, Eszlár Éva: Németalföldi, holland és flamand szobrok Magyarországon. IV. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 39. 41–54 és 123–128. Francia nyelven is, képpel.

Tóth István: Római sírkő Brigetióból. — Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 224–227. Orosz és német kivonattal.

W. V.: Megjegyzés Dobrovits Aladár posztumusz tanulmányához. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 38. 13. 99.

Új

- Bozóky Mária:** Giacometti. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 35 l. 24 t. — 6×16 cm. (A művészet kiskönyvtára, uf. 73)
- Budai Timót:** A hős város emlékművei. (Sztálingrád) — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 15–17. Képpel.
- Frank János:** Budapesti beszélgetés Inger Hanmannal. — Művészet, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 30.
- Makrisz Agamemnon:** Új utak a szovjet szobrászatban. — Népszabadság, 1972. ápr. 2.
- Maksay László:** Miért szép? Belling: Az ember, Zadkine: A lerombolt város. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 46 sz. 2178–2181.
- Sik Csaba:** Brancusi. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 28 l. 27 t. — 16×16 cm. (A művészet kiskönyvtára, uf. 70)

j) festészet

Régi

- Bedő, R.:** Bozzetto a Budapest, di Giocchino Pizzoli affrescatore del collegio illirico-Ungarico di Bologna. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 1–2. 143–145. Képpel.
- Berkovits Ilona:** Ki volt Jan Provost? — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 4. sz. 279–281.
- Bitskey István:** Manierista festmény Egerben. — Az Egri Múzeum Évkönyve, VIII–IX. 1970–71. Eger, 1972. 221–230. Képpel, német kivonattal.
- Dávid Katalin:** Masaccio. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 31 l. 25 t. — 16×16 cm. (A művészet kiskönyvtára, uf. 67)
- Domokos Imre:** Bogdan Pavlovics Villevald festményei az 1848–49-i magyar szabadságharcról. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 3. sz. 234–243.
- Ember Ildikó:** Tiepolo. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 30 l. 26 t. — 16×16 cm. (A művészet kiskönyvtára, uf. 66)
- Ember Ildikó:** Tobias Verhaecht festménye a Szépművészeti Múzeumban. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 39. 55–62. és 129–132. Francia nyelven is, képpel.
- Garas Klára:** Bildnisse der renaissance. II. Dürer, Giorgione. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 1–2. 125–135. Képpel.
- Garas Klára:** Gianbettino Cignaroli és Pietro Rotari művei Magyarországon. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 39. 77–100. és 137–145. Francia nyelven is.
- Gál István:** Uccello freskója Toldi Miklós itáliai angol fővezéréről. — Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 7. Képpel.
- Harsányi Zoltán:** Gericault. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 33 l. 24 t. — 16×16 cm. (A művészet kiskönyvtára, uf. 65)
- Horváth Béla:** Dürer: Tengeri csoda. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 4–5. Képpel.
- László Gyula:** Leonardo, Michelangelo, Raffaello. (3. kiad.) Bp. 1972. KAK. Athenaeum Ny. 30 l. 18 mell. — 24 cm. (Az én múzeumom, 1)
- Losonci Miklós:** Tintoretto Zsuzsanna. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 10. Képpel.
- Maron Ferenc:** Az antik Róma viktorius festője Laurence Alma-Tadema. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 3. sz. 36–37. Képpel.
- Maron Ferenc:** Breughel betegek. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1972. 2. sz. 31–33. Képpel.

- o-e: Beham: Szerelmi jelenet. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 6.
- Pogány Balás, Edit:** Problems of Mantegna destroyed fresco in Rome, representing the baptism of Christ. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 1–2. 107–124. Képpel.
- Pogány Ö. Gábor:** Boris Taslitzky. — Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 24–25. Képpel.
- Sáry Gyula:** Daniele Volterra művei a Szépművészeti Múzeumban. — Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 4. Képpel.
- Sáry Gyula:** A Sixtina tetőfreskói. — Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 3–7. Képpel.
- Székely András:** Spanyol festészet. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 41 l. 48 t. — 24 cm.
- Szigethi Ágnes:** Pietro Bernardi képe a Szépművészeti Múzeumban. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 38. 75–83 és 133–137. Francia nyelven is, képpel.
- Szilágyi János György:** Két apuliai kantharos. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 39. 7–23 és 105–114. Francia nyelven is, képpel.
- H. Takács Marianna:** A manierizmus mesterei. (2. jav. kiad.) Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 27 l. 48 t. — 24 cm.
- H. Takács Marianna:** XV. századi spanyol mesterek művei Magyarországon. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 38. 23–56 és 107–125. Francia nyelven is, képpel.
- H. Takács Marianna:** Rubens és kora. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 29 l. 50 t. — 24 cm. Angol, francia, német nyelven.
- Tatrai Vilmos:** Jupiter kedvesei. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 7–9. Képpel.
- Tatrai V.:** Osservazioni circa due allegorie del Mantegna. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 3–4. 233–250. Képpel.
- Török László:** Ember az edényben. — Antik Tanulmányok, 1972. 29. k. 2. sz. 220–226. Képpel.
- Urbach Zsuzsa:** Albrecht Dürer. (1471–1971. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 4. sz. 261–271.
- Véguéri Lajos:** Hals, Rembrandt, Vermeer. 2. kiad. Bp. 1972. KAK. Athenaeum Ny. 30 l. 18 mell. — 24 cm. (Az én múzeumom 4.)

Új

- Boldizsár Iván:** Mindenki festője. (Chagall) — Népszabadság, 1972. júl. 22.
- Boldizsár Iván:** Tömény, mint a francia törkölly. (Picasso) — Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 21.
- Genthon István:** Modern francia festmények. 2. jav. kiad. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 14 l. 48 t. — 24 cm. Angol, francia, német nyelven.
- Németh Lajos:** Georges Braque. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 24. sz. 1126–1132.
- Passuth Krisztina:** Otto Gutfreud és a cseh kubizmus. — Nagyvilág, 1972. 17. évf. 4. sz. 625–26.
- Passuth Krisztina:** Portré. (Chagall) — Magyarország, 1972. okt. 8.
- Pataky Dénes:** Pissarro. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 27 l. 26 t. — 16×15 cm. (A művészet kiskönyvtára, uf. 71)
- Pécsi Tibor:** A glaukómia és Van Gogh öngyilkossága. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 12. sz. 539–541.
- Somlyó György:** A picassói erosz. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 20–22. Képpel.

- Soós Magda:** Judy Cassab és John Kanyofner művészetéről. — Magyar Hírek, 1972. okt. 28.
- Székely András:** Marc. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 31 l. 24 t. — 16×16 cm. (A művészet kiskönyvtára, uf. 89)

k) grafika

- Angyal Endre:** Bozidar Jakac művészete. — Életünk, 1972. 6. sz. 550–552. Képpel.
- h-a:** Ismeretlen Maillol körrajz. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 1. sz. 15.
- Horváth Béla:** Lucas Cranach Luther metszete 1530-ból. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 3. sz. 22–23. Képpel.
- Lengyel Béla:** Frans Masarel emlékére. — Nagyvilág, 1972. 17. évf. 3. sz. 465–476.
- Lengyel Béla:** Frans Masarelről. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 206–212.
- Pogány, Balás Edit:** Észrevétel néhány Mantegna metszetről és Michelangelo csatakartonjáról. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 38. 69–73 és 127–130. Francia nyelven is, képpel.
- Pogány, Balás Edit:** Mantegna metszetei hatása Raffaello és Raimondi „Gyermekgyilkosság” kompozícióira. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 39. 25–40 és 115–121. Francia nyelven is, képpel.
- Takács Ferenc:** Albrecht Dürer élő és birkózó ábrázolásai. — Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 19. sz. 882–885.
- Weiner Mihályné:** Frans Masarel ex librisei egy hazai gyűjteményben. — Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 28. Képpel.

l) iparművészet

Ötvösség

- E.I.:** Orosz szamovárok. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 2. sz. 6–7. Képpel.
- Tóth Endre:** Figürliche verzierte Loculus Platte aus Savaria. — Folia Archeologica, 1972. 23. k. 59–67.

Érem, pénz

- Bíróné, Sey Katalin:** Két kelta éremlelet a Nemzeti Múzeumban. — Folia Archeologica, 1972. 23. k. 29–42. Képpel, angol kivonattal.

Fazekasság, kerámia, üveg

- Barkóczi László:** Spätromische Glasbecher mit aufgelegten Nuppen aus Pannonien. — Folia Archeologica, 1972. 23. k. 69–94.
- Schrammel Imre:** Egy svéd kerámikus utolsó napjai Magyarországon. — Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 22–23. Képpel.
- Szilágyi János György:** Majom alakú etruszk plasztikus vázák. — Antik Tanulmányok, 1972. 19. k. 1. sz. 1–14.
- Szőnyi Eszter:** Észak-Itáliából importált császárkori agyagcsészék a győri Xantus János Múzeumban. — Arrabona, 14. 1972. 5–26. Francia és német kivonattal.

Bútor, fa

- Erdélyi István:** Hohlóma. — Műgyűjtő, 1972. 4. évf. 4. sz. 64–65. Képpel.

Csapodi-Gárdonyi, Klára: L'arte del libro veneziano e la Biblioteca del Re Mattia Corvino. — Magyar Könyvszemle, 1972. 3-4. sz. 175-179.
Sziój Résző: Lengyel gyermekkönyvek. — Ipari Művészet, 1972. 4. sz. 29.

Díszlet, színház

Sinkovits Péter: A lengyel színházi díszlettervezés. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 20-21.
Szabó Júlia: A szovjet színház története. — Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 88-90.

Design

Molnár László: Design az NDK-ban. — Ipari Művészet, 1972. 6. sz. 21-23.

n) külföldön rendezett külföldi kiállítások

AMSZTERDAM

Stedelijk Museum. Barnett Newman festőművész kiállítása. (1905-70) — Ism.: NN. Mérleg, 1972. 8. évf. 3. sz. 209.

BRASSO

Hans Eder festőművész kiállítása. 1972. — Ism.: Murádin Jenő, Utunk, 1972. 27. évf. 21. sz. 11.

FIRENZE

Belvedere, Henry Moore szobrászművész kiállítása. — Ism.: NN. Mérleg, 1972. 8. évf. 3. sz. 206-207.

KASSEL

5. Documenta kiállítás. — Ism.: NN. Mérleg, 1972. 8. évf. 3. sz. 208.

KRAKKO

IV. Nemzetközi grafikai biennálé. 1972. — Ism.: Néray Katalin, Művészet, 1972. 13. évf. 10-11. sz. 50-51.

KÖLN

Kunsthalle. Rhein und Maas-Kunst und Kultur 800-1400. — Ism.: NN. Mérleg, 1972. 8. évf. 3. sz. 208.

LONDON

Royal Academy. A klasszicizmus kora c. kiállítás. — Ism.: NN. Mérleg, 1972. 8. évf. 4. sz. 314-316.

MÜNCHEN

Haus der Kunst. A szürrealizmus. 1922-1942. — Ism.: NN. Mérleg, 1972. 8. évf. 2. sz. 107-108.

Haus der Kunst. Világkultúrák—modern művészet. — Ism.: NN. Mérleg, 1972. 8. évf. 3. sz. 207.

PÁRIZS

Petit Palais. Az angol romantikus festészet Gainsborough-tól a preraphaelitákig. 1972. — Ism.: NN. Mérleg, 1972. 8. évf. 2. sz. 108-109.

Művészet Jugoszlávia területén a történelem előtti időktől maig c. kiállítás. — Ism.: NN. Élet és Tudomány, 1972. 27. évf. 38. sz. 1818-1819.

La Demeure Galéria. Szőnyegkiállítás. — Ism.: Torday Alíz, Magyar Építőművészet, 1972. 1. sz. 58-59.

Van Gogh kiállítás. — Ism.: Pilinszky János, Új Ember, 1972. ápr. 2.

POZSONY

Park kiállítás. 1970. — Ism.: Keserű Ilona, Képzőművészeti Almanach, 1972. 3. k. 96-102.

RÓMA

Vatikáni könyvtár. Bibliai kéziratok c. kiállítás. — Ism.: NN. Mérleg, 1972. 8. évf. 2. sz. 109.

VARSÓ

Plakát biennálé. — Ism.: Sinkovits

Péter, Művészet, 1972. 13. évf. 10-11. sz. 51.

WEIMAR

Id. Lucas Cranach kiállítás. — Ism.: Eisler János, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 42. sz. 6.

KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

Acta cassae parochorum. Művészettörténeti Adatok. 1-3. füzet. Bp. 1969-1971. 492, 320 l. MTA Műv. tört. Kut. Csup. forráskiadványai. IV-VII. — Ism.: Vörös Károly, Levéltári Közlemények, 1972. 43. évf. 1. sz. 147-149
Aknai Tamás: Rippl-Rónai. Bp. 1971. Corvina K. — Kossuth Ny. — Ism.: Ujj József, 1972. 13. évf. 8. sz. 46-47.; Dévényi Iván, Jelenkor, 1972. 15. évf. 7-8. sz. 695.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 3. sz. 208-209.
Alte, Haikonen: Suomen Kunnallisvaacunaat. Helsinki, 1970. — Ism.: Tompos Ernő, Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 154.
Balaton Fotóalbum. Corvina K. 1972. — Ism.: Csik István, Fotóművészet, 1972. 15. évf. 4. sz. 50-52.

Banner Zoltán: Csillagfaragók. Kriterion, Bukarest, 1972. — Ism.: Szócs István, Utunk, 1972. 27. évf. 26. sz. 11.; Rózsa András, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 11. sz. 78-79.
Banner Zoltán: Mattis Teutsch János. Bukarest, 1972. Kriterion K. — Ism.: Murádin Jenő, Korunk, 1972. 31. évf. 9. sz. 1419-1421.
Bedő Rudolf: Az 1970. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 1. sz. 71-82.

Bernáth Aurél: Gólyáról, Helgáról, halálról. Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971. — Ism.: Ördög Szilveszter, Kortárs, 1972. 16. évf. 11. sz. 1809-1810.
Blümel, Fritz: Deutsche Öfen. München, 1965. — Ism.: Cserey Éva, Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 153.

Boersma, J. S.: Athenian Building Policy from 561/0 to 405/404. B. C. Scripta Archeologica Groningana 5. Groningen, 1970. — Ism.: Szabó László, Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 278-279.
Borsos Miklós: Visszanéztem félutamból. Bp. 1971. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1972. 15. évf. 2. sz. 184.; Gál István, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 47-48.; Székér Endre, Forrás, 1972. 1. sz. 84-85 és 87-88. Képpel.

Borghida István: Krizsán János. Bukarest 1972. Kriterion K. — Ism.: Murádin Jenő, Korunk, 1972. 31. évf. 9. sz. 1419-1421.
Brein, F.: Der Hirsch in der griechischen Früchzeit. Wien, 1969. — Ism.: Szilágyi János György, Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 279.

Bruce, Alsopp: The Study of Architectural History Studio Vista, London, 1970. — Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem, 1972. 16. évf. 3. sz. 188-190.
Bunta Magda-Gyulai Pál: Monografia manufacturii de faianca fina. — Ism.: Molnár László, Utunk, 1972. 27. évf. 29. sz. 10.

BUDAPEST RÉGISÉGEI XXIII. kötet. Budapest, 1971. Közg. K. 443 l., 393 k. — Ism.: Soproni Sándor, Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 274-275.
Cassou, Jean és Kovács Péter: Wilt Tibor. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1972. 15. évf. 12. sz. 110.

Castiglione László: Az ókor nagyjai. Akadémiai Kiadó, Bp. 1971. 441. l. — Ism.: Mócsy András, MTA Fil és Tört. Tud. O. Közl. Bp. 1972. 21. k. 1-2. sz. 141-146.; Salamon Ágnes, Magyar Tudomány, 1972. 17. k. 5. sz. 329-330.

Czeplédi Ilona: A diósgyőri vár. — Ism.: László Gyula, Napjaink, 1972. 11. évf. 7. sz. 8.
Csatka Endre: Sopron. Budapest, 1971. KAK. 157 l. — Ism.: Perházy Károly, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 45.
Csáky József: Emlékek a modern művészet nagy évtizedéből. (1904-1914) Corvina K. 1972. — Ism.: Németh Lajos, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 9. sz. 92-93.; Dévényi Iván, Jelenkor, 1972. 15. évf. 12. sz. 1109-110.

K. Csilléry Klára: A magyar nép bútorai. Corvina K. 1972. — Ism.: Voigt Vilmos, Kritika, 1972. 9. sz. 39.
Dávid Katalin: Engelsz József. — Ism.: Kristó Nagy István, Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 44.
Dóka Klára: A pesti céhrendszer válságának kibontakozása az 1840-es években. Bp. 1970. — Ism.: Nagybakay Péter, Ethnographia, 1972. 83. évf. 2-3. sz. 399-400.

Demus, Otto: Romanische Wandmalerei. München, 1968. 238 l. 74 kép, 102 t. — Ism.: Tóth M., Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 1-2. 147-150.
Deér Josef: Die heilige Krone Ungars. Wien, 1966. 301 l. 397 kép. — Ism.: László Gyula, Századok, 1972. 106. évf. 2. sz. 459-470.
Domanovszky György: Magyar népi kerámia. Bp. 1968. Corvina K. 73 l. 32 kép. — Ism.: István Erzsébet, Ethnographia, 1972. 83. évf. 2-3. sz. 404-405.

Egyházi épületek és műtárgyak gondozása. (Főszerk. Cserháti József, Esze Tamás) Bp. 1971. 175 l. 56 mell. — Ism.: Entz Géza, Magyar Építőművészet, 1972. 2. sz. 64.
Erdődy János: András Mester krónikája. (2. kiad.) — Ism.: Székely Artúr, Magyar Grafika, 1972. 16. évf. 6. sz. 51.

Fekete Gyula: Magyarország. — Fotóalbum. Corvina, 1972. — Ism.: Csik István, Fotóművészet, 1972. 15. évf. 4. sz. 50-52.
Források Budapest múltjából. (Szerk. Bácskai Vera) Bp. 1971. 331 l. — Ism.: Fülöp Géza, Magyar Könyvszemle, 1972. 88. évf. 3-4. sz. 318-320.
Fülöp Lajos: Magyar Művészet. Corvina K. 1971. — Ism.: Miklós Pál, Kritika, 1972. 3. sz. 18-19.; Dévényi Iván, Jelenkor, 1972. 15. évf. 7-8. sz. 692-693.; Mezei Ottó, Valóság, 1972. 15. évf. 4. sz. 96-97.

Galavics Géza: Program és műalkotás a XVIII. sz. végén. — Egy festmény születése és fogadtatása. Bp. 1971. Akadémiai K. 71 l. 21 kép. (Művészettörténeti füzetek 2) — Ism.: Mollay Károly, Soproni Szemle, 1972. 26. évf. 1. sz. 92-93.
Gábor Eszter: A CIAM magyar csoportja. (1928-1938) — Ism.: Bodri Ferenc, Kritika, 1972. 6. sz. 30-31.; Frank János, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 24. sz. 13.
Habermann, A. M.: Jewish Book Plates (Ex Libris) Safed, én. (1972). 19. 121 l. — Ism.: Schreiber Sándor, Magyar Könyvszemle, 1972. 3-4. sz. 321-322.

M. Heil Olga: Frank Frigyes. — Ism.: Kristó Nagy István, Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 44.
Heintze, H. Von: Römische Kunst. Chr. Belser. (Belser Stilgeschichte III.) Stuttgart, 1969. 200 l. 192 k. — Ism.: Castiglione László, Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 1. sz. 130-131.
Kalicz Nándor: Aggyag istenek. A neoli-

- tikum és a rézkor emlékei Magyarországon. Heredités sorozat I. Corvina K. Bp. 1970. 78 l. 73 kép. 47 ábr. — Ism.: Kovács Tibor, *Antik Tanulmányok*, 1972. 19. k. 1. sz. 123–125.
- G. Karginov: Pestrov Vodkin. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1972. 15. évf. 12. sz. 1111.
- Kákossy László–Varga Edit: Egy évvezet a Nilus völgyében. Memphis az Óbirodalom korában. Gondolat K. Bp. 1970. 267 l. 97 t. 1 térkép. — Ism.: Nagy István, *Antik Tanulmányok*, 1972. 19. k. 1. sz. 127–129.
- Kenner, H.: Das Phänomen der Verkehrten Welt in der Griechisch–Römischen Antike. Klagfurt, 1970. 196 l. 48 kép. — Ism.: Castiglione László, *Antik Tanulmányok*, 1972. 19. k. 1. sz. 151–153.
- Kepinski, Zolizistaw: Wit Stwosz. Wrocław, Warszawa–Kraakow. Ossolineum 1969. — Ism.: Petneki Áron, *Művészettörténeti Értesítő*, 1972. 21. évf. 1–2. sz. 89.
- Képzőművészeti Almanach. Corvina, 1970. — Ism.: Újvári Béla, *Művészettörténeti Értesítő*, 1972. évf. 2. sz. 156–160.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 10. sz. 710.
- Komoróczy György: Hajdú-Bihar megye helytörténeti írása. 1945–1968. Debrecen, 1969. — Ism.: Varga Imre, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1972. 76. évf. 1. sz. 118–119.
- Kondor Béla: Boldogságtörök. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971. — Ism.: Széles Klára, Kortárs, 1972. 16. évf. 11. sz. 1811–1813.
- Konecsni György: A magyar nyelv története. Magyar Helikon. — Ism.: P. Szűcs Julianna, *Kritika*, 1972. 7. sz. 28–29.
- Koroknay Gyula: Nyíregyháza művészettörténeti emlékei. 1971. — Ism.: Dienes István, Szabolcs Szatmári Szemle, 1972. 7. évf. 3. sz. 54–60.
- Kós Károly: A vargasi festett bútor. Bukarest, 1972. Kriterion K. — Ism.: Gellér Katalin, *Művészet*, 1972. 13. évf. 8. sz. 46.; Kósa László, Tiszatáj, 1972. 26. évf. 12. sz. 78–80.; Kormos Gyula, Utunk, 1972. 27. évf. 14. sz. 2.; Vitéz Zsigmond, Utunk, 1972. 27. évf. 26. sz. 11.
- K. Kovalouszky Márta: Bokros Birman Dezső. Budapest, 1971. Corvina K. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 6. sz. 423.
- Krautheimer, R.: Studies early christian medieval and renaissance art. New York–London, 1969. — Ism.: Marosi Ernő, *Acta Historiae Artium*, 1972. Tom. 18. Fasc. 3–4. 301–303.
- Kyrielis, H.: Throne und Klinen. Jahrbuch des Deutschen Archeologischen Instituts. 24. Berlin, 1969. 213 l. 24 t. — Ism.: Szilágyi János György, *Archeológiai Értesítő*, 1972. 99. k. 1. sz. 129–130.
- Lengyel Györgyi: Népi batik. Bp. 1972. Kossuth K. 72 l. 15 t. — Ism.: Szűtsné, Brenner Klára, *Művészet*, 1972. 13. évf. 12. sz. 44.
- Magyar festészet a XX. században. (Szerk.: D. Fehér Zsuzsa, Pogány Ö. Gábor) Corvina K. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1972. 15. évf. 6. sz. 550–551.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 2. sz. 138.
- A magyar középkori régészet 25 éve. Bp. 1970. — Ism.: Nagy Emese, *Archeológiai Értesítő*, 1972. 99. k. 1. sz. 117–119.
- Magyar Műemlékvédelem. 1961–1962. Bp. 1966, 1963–1966. Bp. 1969. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. — Ism.: Filep Antal, *Ethnographia*, 1972. 26. évf. 4. sz. 377–379.
- A mai magyar művészet könyvsorozatról. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1972. 15. évf. 7–8. sz. 693–696.
- Mai magyar rajzművészet c. album. KAK. 1972. — Ism.: Bereczky Loránd, *Kritika*, 1972. 7. sz. 28.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 8. sz. 568.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1972. jún. 14.
- Magyarország Régészeti Topográfiája. 3. k. Bp. 1970. Akadémiai K. 289 l. 87 kép, 69 térkép. 30 t. 4 m. — Ism.: Parádi Nándor, *Archeológiai Értesítő*, 1972. 99. k. 1. sz. 121–122.
- Magyarország Régészeti Topográfiája. 4. k. Bp. 1972. Akadémiai K. 290 l. 38 t. 4 melléklet. — Ism.: Müller Róbert, A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 465–468.
- Magyarország Régészeti Topográfiája. 2. k. Bp. 1969. Akadémiai K. 340 l. 61 kép, 50 t. 55 térkép, 6 m. — Ism.: Soproni Sándor, *Archeológiai Értesítő*, 1972. 99. k. 1. sz. 120–121.
- Major Máté: Amerigo Tot. Corvina K. Bp. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1972. 15. évf. 6. sz. 553.
- Manga János: Magyar pásztorfaragások. Bp. 1972. Corvina K. 87 l. — Ism.: Hopál Mihály, *Művészet*, 1972. 13. évf. 8. sz. 45–46.
- Marosi Ernő: A románok művészete. Bp. 1972. Corvina K. 310 l. 203 k. — Ism.: Dercsényi Dezső, *Művészet*, 1972. 13. évf. 12. sz. 43.
- Máca János: Esztétika és forradalom. Gondolat K. 1970. 326 l. — Ism.: Kocsis Rózsa, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1972. 76. évf. 1. sz. 111–113.
- Mócsy A.–Szentlélek T.: Die Römischen Steindenkmäler von Savaria. Bp. 1971. Akadémiai K. — Ism.: Tóth Endre, *Antik Tanulmányok*, 1972. 19. k. 1. sz. 140–143.
- Monumentum. Az ICOMOS folyóirata. I.–VI. — Ism.: Tombor Ilona, *Műemlékvédelem*, 1972. 16. évf. 2. sz. 120–124.
- Morant, Henry de: Az alkalmazott művészetek története. Paris, 1970. — Ism.: Mezei Ottó, *Valóság*, 1972. 15. évf. 11. sz. 106–108.
- Moravcsik, Gy.: Byzantium and the Magyars. Bp. 1970. Akadémiai K. 147 l. — Ism.: Szádeczky Kardoss Samu, *Antik Tanulmányok*, 1972. 19. k. 2. sz. 283–284.
- Műzák, Múzeumi Magazin. — Ism.: (Ej) *Művészet*, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 79.
- A Művészet folyóiratról. — Ism.: NN. *Kritika*, 1972. 4. sz. 16–17.
- Nagy István emlékiratai. — Ism.: Gondos Ernő, *Élet és Irodalom*, 1972. 16. évf. 10. sz. 10.
- B. Nagy Margit: Renszánsz és barokk Erdélyben. Bukarest, 1970. 359 l. — Ism.: Vida Mária, *Századok*, 1972. 106. évf. 2. sz. 450–452.
- National Gallery (Seemann Verlag, — Corvina) — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1972. 15. évf. 6. sz. 552.
- Orbán Balázs: Székelyföld, képekben. Kriterion K. Bukarest, 1971. — Ism.: Koczogh Ákos, *Fotóművészet*, 1972. 15. évf. 1. sz. 53–55.
- Passuth Krisztina: A Nyolcak festészete. Bp. Corvina K. — Ism.: Erdős Jenő, *Művészet*, 1972. 13. évf. 10–11. sz. 78–79.
- Pataký Dénes: Szőnyi István. Bp. Corvina K. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 2. sz. 137.
- Pál Balázs: Kós Károly. Bp. 1971. Akadémiai K. 35 l. 16 t. — Ism.: Csépi Ibolya, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1972. 16. évf. 4. sz. 552.; Nagy Elemér, *Magyar Építőművészet*, 1972. 6. sz. 64.
- Pictura Hungarica (Bev. Vayer Lajos) Magyar Helikon. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 2. sz. 137.
- Pignatti, Terisio: Giorgione. Milano, 1969. — Ism.: Mravik László, *Művészettörténeti Értesítő*, 1972. 21. évf. 1. sz. 83–86.
- Polla, B.: Kezmarok. Archeologica Slovaca Fontes X. Bratislava, 1971. 251 l. 59 t. 104 k. — Ism.: Holl Imre, *Archeológiai Értesítő*, 1972. 99. k. 2. sz. 285–286.
- Püspöki Nagy Péter: Püspöki mezőváros története. Komárom, 216 l. 3 térkép. — Ism.: Benda Kálmán, *Századok*, 1972. 106. évf. 3. sz. 738–739.
- Radocsay Dénes: A középkori Magyarország faszobrai. Bp. 1967. Akadémiai K. 237 l. 15 t. — Ism.: Végh János, *Acta Historiae Artium*, 1972. Tom. 18. Fasc. 3–4. 303–313.
- Rács István: Bene Géza. Bp. Corvina K. — D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 8. sz. 569.
- Roskill, Mark, W.: Dolce s Aretino and Venetian Art Theony of the Cinquecento. New York, 1968. — Ism.: Zentai Loránd, *Művészettörténeti Értesítő*, 1972. 21. évf. 1. sz. 87–88.
- Ringel, J.: Tiroler Hafnerkunst. Innsbruck, 1965. — Ism.: S. Cserey Éva, *Művészettörténeti Értesítő*, 1972. 21. évf. 2. sz. 153.
- Selkownyikov, B. A.: Az orosz művészi üveg. Leningrád, 1969. — Ism.: Rúza György, *Művészettörténeti Értesítő*, 1972. 21. évf. 2. sz. 155.; Ipari Művészet, 1972. 3. sz. 29.
- Sik Csaba: Brancusi. Bp. Corvina K. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1972. 15. évf. 12. sz. 1108.
- Sikota Győző: Herendi porcelán. Bp. 1970. Műszaki K. 137 l. 111 ábra. — Ism.: Bellér Béla, *Századok*, 1972. 106. évf. 3. sz. 740–743.; Molnár László, *Acta Historiae Artium*, 1972. Tom. 18. Fasc. 1–2. 160–168.; A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 11. 1972. 461–464.
- Suhle, Arthur: Die Münze. Leipzig, 1971. — Ism.: NN. *Az Érem*, 1972. 28. évf. 1. sz. 44–45.
- Szabó Júlia: A magyar aktivizmus története. Bp. 1971. Akadémiai K. — Ism.: Passuth Krisztina, *Kritika*, 1972. 2. sz. 22–23.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 2. sz. 137–138.
- Szabó Miklós: A kelták nyomában Magyarországon. Heredités sorozat, 2. Bp. 1971. Corvina K. 87 l. 28 rajz, 75 kép. — Ism.: Mócsy András, *Antik Tanulmányok*, 1972. 19. k. 2. sz. 273–274.
- Szabolcsi Hedvig: Magyarországi bútorművészet a 18–19. század fordulóján. Bp. 1972. Akadémiai K. — Ism.: K.Á. Ipari Művészet, 1972. 3. sz. 26.
- A százéves Budapest szobrai. Corvina. 1972. — Ism.: Rózsa Gyula, *Népszabadság*, 1972. dec. 10.
- Székely András: Franz Mark. Bp. Corvina. 1972. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1972. 15. évf. 12. sz. 1108–1109.; Vigília, 1972. 37. évf. 8. sz. 568.
- Székely Zoltán–Varga Nándor Lajos: Sepsiszentgyörgy város építészeti emlékei. Sepsiszentgyörgy, 1969. 55 l. — Ism.: Filep Antal, *Ethnographia*, 1972. 83. évf. 4. sz. 614–615.
- Szvetlov: Mai magyar szobrászat. Moszkva. — Ism.: Kovács Árpád, *Művészet*, 1972. 13. évf. 4. sz. 46–48. Képpel.; Rúza György, *Művészet*, 1972. 13. évf. 4. sz. 48. Képpel.
- Szvetlov: Kerényi Jenő. Moszkva, „Issz-kusztov”. — Ism.: Kovács Árpád, *Művészet*, 1972. 13. évf. 4. sz. 26.
- Tasnádiné, Marik Klára: A bécsi porcelán. Bp. Corvina K. 48 l. 48 t. — Ism.: Molnár László, *Művészet*, 1972. 13. évf. 5. sz. 47–47.

Telepy Katalin: Mihály Pál. — Művészet, 1972. 13. évf. 12. sz. 44.
Tóth János: Az Őrség népi építészete. — Ism.: Kathy Imre, Építés-Építészettudomány, 1972. 4. k. 1-2. sz. 299-302.; Dám László, Ethnographia, 1972. 83. évf. 4. sz. 613-164.
Trips, Manfred: Hans Multscher. Anton Konrad Verlag, 1969. — Ism.: Eisler János, Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 2. sz. 149-152.
Urbaria et conscriptiones. Művészettörténeti Adatok, 1-3. füzet. Bp. 1969-70. — Ism.: Vörös Károly, Levéltári Közlemények, 1972. 43. évf. 1. sz. 147-149.
Vajda Lajos Album. (Bev. Mándoky Stefánia). — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 6. sz. 424.; Lánosz Sándor, Kritika, 1972. 2. sz. 23-24.
Véres Varieté. (Utószó: Bajomi Lázár Endre) Bp. KAK. — Ism.: D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 8. sz. 569.
Voit Pál: A barokk Magyarországon. Bp. 1970. Magyar Helikon, Corvina, K. 97 l. 55 t. — Ism.: Klaniczay Tibor, Irodalomtörténeti Közlemények, 1972. 76. évf. 3. sz. 401-402.; Mojzer Miklós, Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 1. sz. 90-92.
Wendt, Ralf-Voss, Marianne: Bauernkultur in Mecklenburg. II. Das Mobiliar. Schwerin, 1967. 100 l. — Ism.: Selmezy Kovács Attila, Ethnographia, 1972. 83. évf. 4. sz. 622-623.
Wind, Edgar: Giorgione's Tempest. Oxford, 1969. — Ism.: Mravik László, Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 1. sz. 83-86.
Wingler, Hans: Bauhaus. Braunsche, 1968. — Ism.: Bodri Ferenc, Ipari Művészet, 1972. 1. sz. 25-27.
Wolter, Horst Erich: A könyvkészítés élményéről. — Ism.: NN. Magyar Grafika, 1972. 16. évf. 3. sz. 16.
Zsegin, L. F.: A festészet nyelve. Moszkva, Isskusztvo, 1971. — Ism.: Nagy Zoltán, Valóság, 1972. 15. évf. 11. sz. 108-109.

BIBLIOGRÁFIÁK

László Emőke-Szabó Katalin: Az 1969. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája. — Művészettörténeti Értesítő, 1972. 21. évf. 4. sz. 295-328.
Bánó Zsuzsa-Takács Miklós: Vas megye irodalma. Bibliográfia és repertorium. — Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 1. sz. 145-157.; 2. sz. 306-318.; 3. sz. 461-476.; 4. sz. 618-636.
Vayer Lajos: Die Litteratur der Miniaturmalerei und graphischen Wiegendruckillustrationen in Ungarn während der letzten Jahre. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 1-2. 150-160.

NEKROLÓG

Árkay Bertalan építész. (1901-1971) — Pusztai László, Magyar Építőművészet, 1972. 5. sz. 60-61.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 2. sz. 136.
Banner János régész (1888-1971) — Korek József, Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 1. sz. 112-113.
Bán Béla festőművész. (1909-1972) — Bodri Ferenc, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 26.; D.I. Vigília, 1972. 37. évf. 6. sz. 424.
Csáky József szobrászművész. (1888-1971) — Bor Pál, Magyar Építőművészet, 1972. 5. sz. 62.
Diószeghy Vilmos néprajzkutató. (1923-1972) — Ifj. Kodolányi János, Néprajzi Értesítő, 1972. 54. évf. 223-224.

Erdélyi Mihály festőművész. — Sz. I. Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 15.; Délmagyarország, 1972. márc. 21.
Fenyő A. Endre festőművész (1904-1971) — D. Fehér Zsuzsa, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 10-11. Képpel.
Fenyő Miksa esztéta (1877-1972). — Dévényi Iván, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 12.
Fettich Nándor régész. (1900-1971) — Párducz Mihály, Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 1. sz. 113-115.; Bendefy László, Vasi Szemle, 1972. 26. évf. 1. sz. 125.
Fónyi Géza festőművész (1899-1971) — Somos Miklós, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 25. Képpel.
Forbát Alfréd építész. (1897-1972) — Galambos Ferenc, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 12.
Genthon István művészettörténész. (1903-1972) — Granasztói Pál, Művészet, 1972. 13. évf. 10-11. sz. 42.
Götz János szobrászművész. — Losonci Miklós, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 24.
Herman Lipót festőművész. (1884-1972) — Perehazy Károly, Művészet, 1972. 13. évf. 7. sz. 12.
Horváth Tibor művészettörténész. (1910-1972) — Ferenczy László, Archeológiai Értesítő, 1972. 99. k. 2. sz. 243-244.
Kalmár György, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 16. sz. 2.
Istók János szobrászművész (1873-1971) — Buza Barna, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 23-24.
Juhász Árpád ötvösművész (1936-1971) — Koczogh Ákos, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 25.
Kassz Gyula belsőépítész. (1897-1971) — Majos Máté, Ipari Művészet, 1972. 4. sz. 22-23.
Kondor Béla festőművész. (1931-1972) — NN. Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 51. sz. 13.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1972. dec. 14.; R. Gy. Népszabadság, 1972. dec. 14.
Laborcz Ferenc szobrászművész — D. Fehér Zsuzsa, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 26.
Masereel, Frans festőművész. (1889-1972) — Lengyel Béla, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 27-28.
Macskássy Gyula rajzfilmtervező. (1912-1971) — Solymár István, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 25.
Mészáros Lajos festőművész. (1925-1971) — Écsery Elemér, Művészet, 1972. 13. évf. 1. sz. 23.
Nemes Béla festőművész. (1912-1972) — P. M. és R. I. Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 48.
Pál Mihály szobrászművész. — Losonci Miklós, Művészet, 1972. 13. évf. 5. sz. 24.
Pán Imre művészeti író. — Dévényi Iván, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 21.
Petrikovits László műgyűjtő. (1901-1972) — Németh Péter, Szabolcs-Szatmári Szemle, 1972. 7. éf. 4. sz. 116.
Szabó Gyula festőművész. — Szalatnay Rezső, Művészet, 1972. 13. évf. 8. sz. 18-19. Képpel.
Szuhanek Oszkár festőművész. (1887-1972) — Dunajecz László, Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 12.
Tar István szobrászművész. (1910-1971) — Maksay László, Művészet, 1972. 13. évf. 2. sz. 20-21. Képpel.
Telcs Ede szobrászművész 100 éve született. — NN.: Népszabadság, 1972. máj. 12.
Ugray György szobrászművész. (1908-1971) — Maksay László, Művészet, 1972. 13. évf. 3. sz. 26.
Uitz Béla festőművész. (1887-1972) — Ék Sándor, Művészet, 1972. 13. évf. 4. sz. 6-7.

Vajda János halálának 75. évfordulója. — Simon István, Élet és Irodalom, 1972. 16. évf. 3. sz. 5.

KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSÁBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI

Aragon: Henri Matisse. A Les Lettres Francaises 1971 dec. 1-6-i száma után közli a Valóság, 1972. 15. évf. 4. sz. 125-126.
Bals, Stefan: Neamt városának restaurálása. — Korunk, 1972. 31. évf. 3. sz. 359-361.
Baumgarten, S.: Saint Étienne et sa „descendance” vus par Simon Bening. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 1-2. 137-141. Képpel.
Belenyickij-Marsak-Raszpova-Pendzsikent: Halott városok. — Univerzum, 1972. 182 k. 5. sz. 59-68.
Benes, Josef: A cseh múzeumi gyűjtemények bemutatásának értelmezése. — Múzeumi Közlemények, 1972. 1. sz. 8-26.
Blanquat, Henri de: Irán a perzsák előtt. — Univerzum, 1972. 183 k. 6. sz. 37-49.
Bures, F.: Die Meister der pressburger domes. — Acta Historiae Artium, 1972. Tom. 18. Fasc. 1-2. 85-105. Képpel.
Cabanne, Pierre: Brassai a költő szemével látja a világot. — Univerzum, 1972. 186 k. 9. sz. 37-46.
Cabanne, Pierre: Picasso közelről. — Univerzum, 1972. 188 k. 11. 45-52. Képpel.
Cimara, Fausto: A „tömegnéző” és az alkotó tevékenység. — Művészet, 1972. 13. évf. 6. sz. 16-17.
Davidov, J.: A műalkotás dialektikája. — Valóság, 1972. 15. évf. 8. sz. 122-124.
Diehl, Gaston: Vasarely. Bratislava-Budapest, Corvina K.-Kossuth Ny. 95 l. illusztr. — 28 cm.
Fracastel, Pierre: Művészet és társadalom. (Vál. és bev. Németh Lajos) Bp. 1972. Gondolat K.-Zrínyi Ny. 497 l. — 20 cm.
Colin Gross: Medici Lorenzo, il magnifico. — Univerzum, 1972. 187. k. 3-15. 188. k. 33-37. 189 k. 17-26. Képpel.
Hager, Kurt: Az irodalom és a művészet gazdagítja életünket. — Társadalmi Szemle, 1972. 26. évf. 11. sz. 48-54.
Iljin, V.: Csönd Angkor felett. — Univerzum, 1972. 181. k. 11-13.
Johannesson, Evald: A svéd főváros ma és holnap. — Budapest, 1972. 10. évf. 6. sz. 14-15. Képpel.
Karginov, German: Petrov Vodkin. Bp. 1972. Corvina K.-Kossuth Ny. 34 24 t. — 16 x 16 cm.
Karleja, Miroszlav: Kezüket az ég felé tartó bogumilok. — Univerzum, 1972. 180. k. 3-8. (2. sz.)
Kruglikova, I.: Freskók a homokban. — Univerzum, 1972. 181. k. 3. sz. 17-19. Képpel.
Krüger, Renate: Egy festő felfedezi a világot. (Dürer) — Vigília, 1972. 37. évf. 2. sz. 104-107.
Kulik, Szergej: Halott városok. A nagy Kilva. — Univerzum, 1972. 187. k. 10. sz. 17-24.
Labger, Alfred: München, Alte Pinakothek. Bp.-Leipzig, 1972. Corvina K. — Seemann Buch und Kunstverl. — 36 l. 52 t. — 32 cm.
Larsson, Lars Olof: Adrian de Vries egy újonnan meghatározott rajza. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 38. 69-73. és 131-132. Német nyelven is, képpel.

- Laude, Jean*: Fekete Afrika művészete. Bp. 1972. Gondolat K.—Kossuth Ny. 243 l. 26 t. — 18 cm.
- Leszkov A.*: A szkita rejtély. — Univerzum, 1972. 188 k. 11. sz. 3—16. Képpel.
- Mahmodi, Mahmud*: Afgán Timurida építészet Heratban. — Építés-Építészettudomány, 1972. 4. k. 1—2. sz. 259—290.
- Mozsejko*: Palmyra a sivatag királynője. — Univerzum, 1972. 181. k. 3. sz. 5—10. Képpel.
- Naumenko A.*: Mészáros László nyomában. — Fáklya, 1972. dec. 3.
- Papageorgiu A.*: Folytonosság és változás. Műemlékvédelem a várostervezésben. — Városcépítés, 1972. 6. sz. 40.
- Peusner, Nicolaus*: Az európai építészet története. (Bev. Zádor A.) Bp. 1972. Corvina K.—Athenaeum Ny. 506 l. illusztr. — 20 cm.
- Picasso* vallomása. — Valóság, 1972. 15. évf. 9. sz. 113—114.
- Popa, Atanasie*: Erdélyi román fatemplomok. — Korunk, 1972. 31. évf. 3. sz. 373—375.
- Read, Herbert*: A modern festészet. Bp. 1972. Corvina K.—Kossuth Ny. 364. l. — illusztr. — 23 cm.
- Renoir, Jean*: Apám, Renoir. (2. kiad.) Bp. 1972. Gondolat K.—Athenaeum Ny. 279. 24 t. — 24 cm.
- Robinson, M. James*: A holt tengeri teknőcsök. — Univerzum, 1972. 185 k. sz. 63—67.
- Rosenberg, Pierre*: Le Seur rajzok Budapest. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1972. No. 39. 63—75. és 133—136. Francia nyelven is képpel.
- Satova*: Új irányzatok a szovjet grafikában. — Művészet, 1972. 13. évf. 9. sz. 28—29. Képpel.
- Seidel R.*: A drezdai Közlekedési Múzeum. — Múzeumi Közlemények. 1972. 2—3. sz. 198—202.
- Stendhal H. B.*: A romantika születése, Bp. 1972. Corvina K.—Kner Ny. 173 l. 4 t. — 20 cm.
- Tudor Viann*: A művészet funkciója. — Korunk, 1972. 31. évf. 12. sz. 1829—1832.
- Vcelak, Jiri*: A csehszlovák Design. — Ipari Művészet, 1972. 4. sz. 25—28.

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

Э. ПОГАНЬ-БАЛАШ: Картон к батальной картине Микеланджело	157
Л. НЕМЕТ: Венгерское искусство на рубеже столетия	189
Ш. КОНТА: Венгерское искусство 1919—1945	195
Н. АРАДИ: Венгерское изобразительное искусство после освобождения 1945—1975	208

ДОКУМЕНТАЦИЯ

Э. ЛАСЛО—Ж. САБО—Э. ВАДАСИ: Библиография венгерской искусствоведческой литературы 1972.	206
--	-----

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

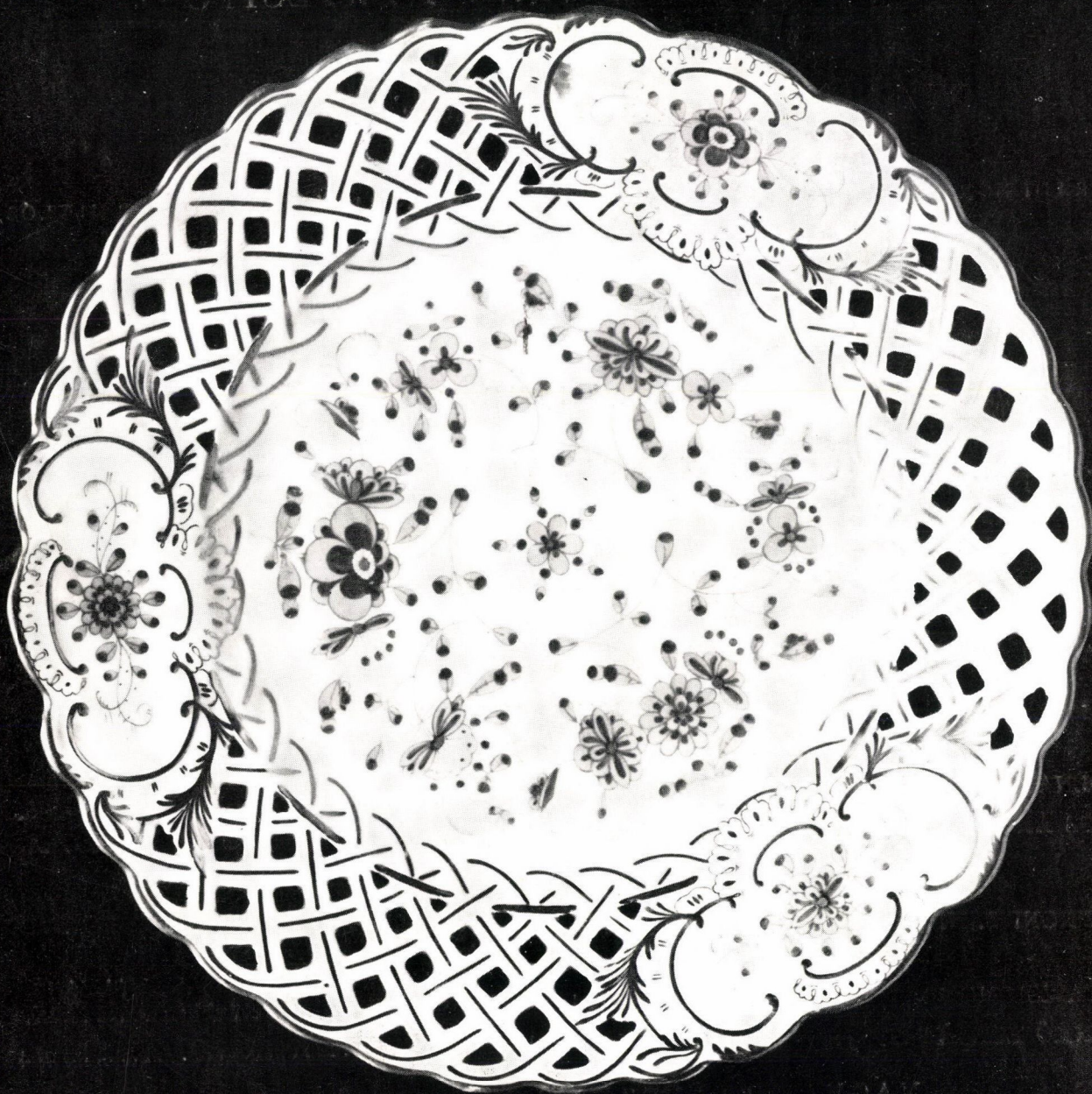
POGÁNY-BALÁS, EDIT:	Le carton de guerre de Michel-Ange	157
NÉMETH, LAJOS:	Les beaux-arts hongrois à la rencontre de deux siècles	186
KONTHA, SÁNDOR:	L'art hongrois 1919—1945.	195
ARADI, NÓRA:	Les beaux-arts hongrois après la Libération 1945—1975	208

DOCUMENTATION

LÁSZLÓ, EMŐKE—SZABÓ, KATALIN—VADÁSZI, ERZSÉBET:	Bibliographie de la littérature des beaux-arts en Hongrie de 1972.	206
---	--	-----

51302

390



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1975 • XXIV. ÉVF. 4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1975

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

BÓNA ISTVÁN — DIENES ISTVÁN — GEREVICH LÁSZLÓ — KOVÁCS ÉVA:	Magyarországi művészet a IX. századtól a XII. század végéig	237
DERCSÉNYI DEZSŐ:	Magyarországi művészet a XIII. században	243
MAROSI ERNŐ:	Magyarországi művészet a XIV. században és a XV. század első két harmadában	247

KUTATÁS

ZOLNAY LÁSZLÓ:	Középkori budai figurálisok	255
KISS ÁKOS:	A XIX. századvégi neobarokk (III. rokokó) irányzatairól	269

ADATTÁR

SOPRONI SÁNDOR:	Beszámoló a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1974. évi működéséről	280
VITA ZSIGMOND:	A diódi festőtelep és a tolsztoji eszmék hatása művészetünkben	281
BENKŐ ERZSÉBET:	Jegyzetek a Szőnyi-festőiskoláról	284

MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

SZIJ REZSŐ:	Bíró József	286
M. KISS PÁL:	Hervai Zoltán	293

KÖNYVSZEMLE

Zádor Mihály: Magyar Műemlékvédelem 1971—1972. Akadémiai Kiadó, Budapest 1974.	297
Végh János: Tóth Melinda: Az Árpád-kori falfestészet. Akadémiai Kiadó, Budapest 1975.	300
Tóth Antal: Kontha Sándor: Bokros Birman Dezső. Akadémiai Kiadó, Budapest 1974.	303

TANULMÁNYOK

MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET A IX. SZÁZADTÓL A XII. SZÁZAD VÉGÉIG

Operatív tanulmány a Magyarországi művészettörténeti kézikönyv I. kötetéhez

A középkori Magyarország stílussteremtő központjainak rendkívüli mértékű pusztulása elhomályosította a művészet kiindulásait és fejlődésének összefüggéseit. Ez a körülmény rendkívül nehezíti e korszak szisztematikus ábrázolását.

Indokoltan könnyebb feladatnak kínálkozott az anyag műfaji, tipológiai fölosztása, amely azonban gyakorlatilag éppen az emlékek hiánya, a fejlődés ábrázolásának esetlegessége miatt adott szaggatott képet. Elméletileg elsősorban a szűkebb szakmai módszerek alkalmazását könnyítette meg. Anélkül, hogy az analógiákra fölépített módszert kikapcsolnánk; a könyv szerkezetének gerincét a kulturális centrumok művészete és a körük csoportosítható emlékek alkotnák. Ezt különösen alkalmasnak tartjuk a társadalmi, kulturális, általában a történeti összefüggések kidolgozására és bemutatására. Ezt a történeti szemléletet igyekeznénk a kezdettől fogva érvényesíteni.

A földolgozás praktikusán is megkívánja, hogy az összefüggést nem mutató, vagy külön tárgyalást nem igénylő emlékek is helyet kapjanak a kötetben és ez csak az egyes művészeti központ teljes emléktárájának tárgyalása teszi lehetővé.

Miután a stílusösszefüggések kevésbé folyamatosan jelentkeznek, a kötetrészt szerkezete minden korszaknak megfelelő stilisztikai-kultúrtörténeti összefoglaló fejezetet kíván meg. A fejlődés üteme és az anyag bősége szerint a XI–XII. századot együtt, vagy a fejlődést érzékeltetve külön tárgyalnánk.

Az eddigi művészettörténeti összefoglalásoktól eltérően a középkori magyar művészet genezisének a lokális eredőjére is súlyt fektetnénk. Az első fejezet vázolná a népvándorlások eseményeit, elsősorban a római művészet fölbomlása, az emlékek fennmaradása az áthaladó és megtelepedő népek számba vehető hagyományának szempontjából.

I/A.

MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET

A HONFOGLALÁS ELŐTTI SZÁZADOKBAN

„A IX. század művészete” két–három tárgyi és régészeti emléken kívül elsősorban forrásutalásokból áll —, ezek művészettörténeti összefoglalása néhány lapos munka. Hasznosabbnak látszik mindazon elemeket összefoglalni, amelyek közvetve vagy közvetlenül hatással lehettek a korai magyar központok és művészet kialakulására. Az alábbi tézisek jelentősége és terjedelme időrendi sorrendben növekszik majd a kidolgozáskor.

— Ókeresztény központok és ókeresztény művészet a III–IV. századi Pannóniában.

— Ókeresztény közösségek továbbélése és művészete az V. században.

— A kereszténység nyomai a VI. századi Pannóniában és a század barbár népei (langobárdok, gepidák) körében.

— Az avaroktól behurcolt és Pannóniában letelepített keresztény közösségek (Pécs-Sopianae, Fenékpusztá) kialakulása, élete és művészete a VII–VIII. században.

— A kereszténység és az avarság. VII. század végi térítési tervek. A bizánci kereszténység emlékei. A késő-avar palmettás-stílus kialakulása és jelentősége.

— Az avar állam megdöntése utáni korai karolingbajor misszió a 796. évi Dunamenti zsinattól az Oriens átszervezéséig. Keresztény kagánok és tudunok. A szomszédos szláv törzsfők és a kereszténység.

— A karoling Pannónia egyházi szervezetei és egyházai a IX. században.

— A IX. század régészeti emlékei: A Cundpald-kehely, a zalavár-várszigeti kőtemplomok kérdése, Quinque Ecclesiae problémája. A post-avar díszítőstílus továbbélésének nyomai.

— A bolgár-bizánci egyház szerepe 865 után. Belgrád, Sirmium és a bolgár határvárak.

— Osbold püspök és szerepe. A Method misszió és történeti helye.

— Brazlav dél-pannóniai hercegségének bizánci színezetű kereszténysége. Isztria, Aquileia és Grado szerepe.

— A kereszténység és a keresztény művészet helyzete a honfoglalás időpontjában.

Bóna István

I/B.

A HONFOGLALÓ MAGYAROK MŰVÉSZETE

A honfoglaló magyarok művészetének tárgyalásánál is a magyar őstörténet és a X. századi eseménytörténet tényeiből kell kiindulnunk. A magyarság már bejövetele előtt etnikai tekintetben összeforrott, barbár államszervezetté ötvöződött, s a csatlakozott népeket jórészt asszimilálta; ez a magyarázata annak, hogy a poszt-szaszanida stílus alapjairól induló művészete saját útra tért, s az egész népnél egységesnek mondható.

A művészet egységének másik oka, hogy azonos hitvilági képzetek rejlenek mögötte. A X. századi magyaroknak — az észak-eurázsiai népekhez hasonlóan — nagyon is ésszerű elképzelésük volt a világmindenségről s benne az embereknek a természetfölötti erők által megszabott egész életútjáról; a világba való születéséről, elmúlásáról, másvilági létéről. Az emberlakta világot a horizontra boruló égboltozat sátorába fogott földtá-nyérnak hitték. Szerintük ezt a hatalmas kupolát a világoszlop támasztja alá, amelynek túlvilági párja mind az égi régiók csodafája, mind az alvilág lefelé növő világfája. Ezt az ősi samanisztikus világképet a barbár államszervezet nem szorította ki, csupán hozzáigazította azokhoz a mítoszokhoz, amelyek a szakrális fejedelem és az elhivatott hősök köré fonódtak.

Többen úgy vélik, hogy a magyarságra jellemző nővényi stílus a mohamedán mesterek vallási tilalmainak vetülete lenne; magunk — másokkal együtt — inkább az életfa motívum változatainak ismétlődését sejtjük a leveles-indás díszítményekben, azt vallván, hogy a samanizmusnál már fejlettebb hősök kultusza korában a művészet ősi, mitikus elemeket életetett tovább. Ha a magyarság mesterei annak idején a csatlakozott segédnépekből toborzódtak is, a honfoglalás korában két emberöltőnyi idő óta éltek már a magyarság körében,

kezük alatt magyar mesterek is dolgoztak, s alkotásaik tartalmát semmiképp sem a maguk, hanem megrendelőik világképe szabta meg, annak ehhez kellett igazodnia. Régészeti megfigyelések és néprajzi párhuzamok egyaránt igazolják, hogy ebben a korszakban is a művészeti alkotásokban a világegyetem és az ember közötti kapcsolat nyert kifejezést, s honfoglalóink ötvössége korántsem volt egyszerűen díszítőművészet. Hadd említsük itt csak a köznép szegény asszonyai által talizmánként viselt állatcsont darabkákat, illetve a rangos asszonyoknál ezek megfelelőit, a mesés-fantasztikus állatábrázolásos korongokat, amelyek a honfoglaláskori ötvösművészet kiemelkedő értékei. Az állatábrázolások — amelyeknek száma most már nem is kevés — gyakran teljesen realisztikus megfogalmazásúak, már csak ezért sem látjuk valószínűnek a mohamedán vallási tilalmak említett hatását. Megjegyzendő, hogy az állatábrázolásoknak a totemisztikus hiedelmekhez nincs közük; azok általában a női sírok tartozékai. Bizonyos, hogy a nyugati országból zsákmányként temérdek ékszer került hazánkba a kalandozások idején, a sírokban ezeket mégsem leljük fel. Ez is a művészet mélyes eszmei tartalma mellett tanúskodik. Újabbban felbukkant néhány olyan életfa ábrázolás, amely az eddigieknél is egyértelműbb jelképiséggel jeleníti meg e csodás hitelenet, és már semmiképp sem magyarázható pusztá növényi ornamentikának.

A honfoglaló művészetet tárgyaló rész természetesen kellő súllyal fogja tárgyalni a tarsolylemezeket, a varkocsdísz korongokat, a különféle ékszereket csakúgy, mint a lovasfelszerelési tartozékokat, csontfaragványokat stb., s külön fejezetet szentel a magyar szabályák és az ún. Attila-kard kapcsolatának, a nagyszentmiklósi kincsnek, a rangosak környezetében élő ábrázoló művészetnek és a köznép művészileg is becses emlékeinek. A szerző egyik célja, hogy e művészetet fejlődésében mutassa be; a régészeti módszerek sokhelyütt lehetővé teszik a finomabb időrendi csoportosítást.

Emellett kutatni kell az államalapítás idején a művészet eszmei tartalmában és kifejezőmódjában bekövetkező fordulatot, a régi továbbélését, illetve áthasonulását az új művészet keretei között, a keresztény templomok faragványaiban, falképeiben, valamint a köznép hagyatékában továbbélő ősi elemeket.

Dienes István

II.

Az eddigi, e stíluskörbe sorolható emléanyagot a legújabb ásatások többszörösére emelték, és olyan stilisztikai összefüggéseket lehet rekonstruálni, amire eddig nem volt mód. Az emlékek — jórészt a Dunát szélesen határoló sávban — az egykori limes-vonalon és a Dunába ömlő nagy folyók mellett találhatók, Bácska és Szerém-ség, valamint a Duna-kanyar központtal a kereszténység kifejlődésének megfelelően. A kronológiát is magába foglaló stílusfejlődés a teljes leletanyag publikációját és elemzését kívánja meg. Ma már valószínűnek látszik az, hogy a palmettás, vulgáris klasszikus és lombard faragványstílus együtt él (Pilis, Dombó, Aracs, Bodrogmonostor, Titel, Szekszárd). Megjelenik azonban egy-egy elem külön is (pl. Zalavár, Fehérvár, Esztergom, Feldebrő, Tihany). A körüljárható altemplommal rendelkező, három apszisos, háromhajós, palmettás frizű pillérbazilikák legfőbb díszei és a palmettás fejezetű, íves frizű külső árkádív sorok a dombói példa nyomán elemezve.

Az építészeti elemek és motívumok összefüggése nemcsak a kőfaragó műhely azonosságára vagy származására vet fényt, hanem a kornológia régészeti bizonyítására is. Kétségtelen, és ezt a Pilis-Dombói alaprajz következtetései is igazolják, hogy a három apszisos, háromhajós, Dél- és Közép-Európában rég elterjedt típussal, a XI. század elejéről, első feléből származó nagy katedrálisainknál is számolnunk kell az egy nagy középpapissal záródó templomok mellett, még abban az esetben is, ha az alaprajz nem tisztázott.

Legtöbbet talán Esztergom művészetéről tudunk az ország első szellemi központjai közül, de megnyugtató földolgozásához igen keveset. Antik emlékekben gaz-

dag várának topográfiája és típusa irányadó; sajnos a X. századi templomáról keveset tudunk, de az érseki palota, a királyi palota és kápolna és a székesegyház részben föl vannak tárva, részben viszonylag bő faragott kőanyaggal rendelkeznek. E korai „metropolis” az érseki suburbiummal és a valamivel távolabb fekvő királyi várossal több magyarországi város települési sémáját nyújtja (Győr, Fehérvár, Óbuda). Remélhetőleg előzményükre Óbuda és Győr esetében helyük késő római azonosságának magyarázatára is fény derül. A királyi város latin polgárai Északkelet-Franciaországgal, élénk kereskedelme pedig Dél-Németországgal és Prágával kötötte össze már a XI. században. A századforduló után fölmerülő igen közvetlen francia művészeti kapcsolat lehet, hogy nem független e „latin” polgárságtól, mely nemcsak a vidéken, hanem nagyobb városainkban a polgári fejlődés megindítóit (Fehérvár, Esztergom).

A királyi paloták és kápolna Géza- és Istvánkori alapraja, jelenleg egvedülálló kömemlékanyaga és fölépítése összefügg a katedrálissal. Kronológiája — éppúgy, mint a XII. században — Közép-Európára nézve meghatározó jelentőségű annál is inkább, mert a magyar klasszicizáló emléksorozat kronológiája is eldöntendő. A meghosszabbított középszentélyű, belül félköríves, kívül egyeneszáródású mellékszentélyes háromhajós bazilika még őrizheti az eredeti kórus alaprajzát. Az átépítés korának magyarországi vezető műhelye ugyanis már szentély-körüljárót épített pl. Kalocsán.

Vidéki városaink közül a másik székváros, Fehérvár kialakulásának kutatásai voltak talán a legeredményesebbek. A királyi koronázó- és temetkezőttemplom új értékes, de még publikálatlan építésetörténeti megfigyeléseit (pl. a X. századi kisebb templomot a XI. század elején átépítik?) kell egyeztetni a jórészt XII. századi kőanyaggal és történeti adatokkal. Valószínűleg a kockaközépterű, kupolás, négykereszt Szt. Péter templom és a háromkereszt kórossal ellátott Szt. Kereszt templom nagyobb emléksoporthoz tartozik (Tarnaszentmária, távolabbról Feldebrő, Szekszárd, esetleg Pest) és föltétlenül még a legkorábbi, X—XI. századi templomtípusok kronológiájához, származásának meghatározásához járulhatnának hozzá pontos publikációjuk után.

Talán még ennél is többet remélhetünk a veszprémi kutatásoktól, ahol a sokszor átépített katedrális még igen sok részletet rejthet. Biztos viszont, hogy az eddig feltárt pillérek és a legtöbb részlet nem az első, 1002-ben már valószínűleg álló templomból származik, melyhez minden valószínűség szerint a rotunda is igazodott. Az ezt felváltó későbbi épület viszont ugyancsak még a XI. század első felében, a század derekán épült. A kutatást nem végezték el a megoldásig.

A veszprémi vár települési sémája, sőt morfológiája ugyanaz, mint amilyent az esztergominál megismertünk: a katedrálison, püspöki palotán kívül valószínűleg királyi, illetve királynői lakot is foglalt magába. Egészen hasonló berendezésű a győri vár és az alatta húzódó káptalani város, suburbium (korábban canabae), ahová a távolabbi királyi Győr beköltözött. A győri székesegyház első katedrálisainak egyike, a hagyomány szerint I. István alapítása, ugyancsak a várban épült, ahol István király 1009-ben a pécsi alapítólevélét is kiadta. A háromhajós bazilikának a XIII. század derekán Omode püspök által végzett átépítés az eredeti alaprajzot követhette, amint erre a Hartvik leírás előző adatából következtethetünk.

Ugyanannyit, vagy talán még kevesebbet tudunk a váci és az egrői püspöki székesegyházról és várról. E püspökségek ugyancsak István király alapításai, a várak a topográfiai séma szerint alakulnak mint püspöki székhelyek. Vácott 1077-ben Gézát, Egerben 1204-ben Imrét temetik el. Az utóbbinak XII. századi három félköríves záródását ismerjük. Háromhajós, két homlokzati tornyos bazilika lehetett. Ilyennek tételizik föl a váci székesegyház is, amelyet későbbi források szerint Géza alapított és László király továbbépitett. Nem kevésbé érdekes a tölcser alakú tér plébániatemploma, amely az apszissal záródó háromhajós, kórus-meghosszabbítású közép-európai XI—XII. századi típushoz tartozik (Dömös, Prága). A Dunában lelt szép XII. századi kőfej egyik vagy másik

templom átépítését jelzi. Ez az exemptus plébánia-templom lehetett az ipari-kereskedő központ, és annak létezését valószínűsíti. A várat az 1075. garamszentbenedeki alapítólévél „civitas”-nak nevezte. Morfológiailag azonos az esztergomi királyi város legrégebbi Szt. Lőrinc településsel.

E példaképpen felsorolt katedrálisok, paloták sőt, az első kereskedőtelepülések plébániái nyújtottak módot a legkorábbi építéssel, művészet központjainak létrejöttéhez. Összefüggésüket, művészeti irányzatukat a szinte azonos történeti, gazdasági és társadalmi séma határozta meg. Körülöttük kialakult műhelyek létrejöttében nemcsak családi és egyházi kapcsolatokat látunk, hanem a polgárság első sejtjeinek, így az észak-francia vallon (latin), itáliai és a német vendégek magukkal hozott művészeti és technikai képzettségét, ami a politikai tendenciákon kívül a nyugat-európai társadalmi és művészeti fejlődésnek nyitott rendkívül gyorsan utat Magyarországra felé. Stilisztikailag ez a kereszténységgel délről származó stílusokat befolyásolva a következő fejlődést készítette elő. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy a román stílusnak ezekben a korai időszakában az egyetemes ideológiát propagáló művészetet elsősorban a kolostorok érrendszere táplálta.

III.

A Magyarországon is formulává vált háromapszisos, háromhajós bazilikális rendszer a legújabb kutatások szerint úgy látszik először kolostori templomokban jelent meg. Itt a vezető emlékeknek azonban sokkal szélesebb alaprajzi variációs sémáit ismerjük, mint a katedrálisoknál. Három félköríves kórus jellemzi a legkorábbi bazilikákat, egyenes külsővel, záródással (Zalavár), egyhajós nagy félköríves apszissal (Pécsvárad). Ez utóbbi korakeresztény forma XI. századi elterjedésére szellemes kutatások utalnak. Az igen korai itáliai példák mellett sokkal közelebbi balkáni, sőt sirmiumi alaprajzhoz áll ez a csoport a legközelebb. Akárcsak a háromapszisos, az egyapszisos és hajós templomoknak is megtaláljuk példáit a székesegyházak között (így pl. Kalocsa, Gyulafehérvár stb.). Sajnos, a legfontosabb templomok esetében csak sejtésekre vagyunk utalva, így pl. a pannonhalmi pillérállások szabálytalansága az 1130 körüli átépítés következménye is lehet.

Az ugyancsak kiemelkedő jelentőségű Szekszárd esetében is néhány kevésbé világos részletet kell megmagyarázni, amilyen pl. a monostor két évi gyors fölépítése, a kőanyag funkciója, a Csalg József által észlelt korábbi maradványok lehetősége. I. Béla korábbi alapítása alig jöhet számításba, tekintettel arra, hogy hercegségét Észak-Magyarország uralta. A palmettás stílus kronológiájának főlső határára nézve is perdöntő ez a kutatás. Ritka, de inkább dél felé kereshető alaprajzának szabálytalanságai is megengedik egy korábbi templom létezését.

A valamivel korábbi időpontra keltezett tihanyi monostor, I. András nyugvóhelyének altemploma sajnos még kevesebb építészettörténeti kiindulást nyújt az egész épületre nézve.

Nemcsak fejlődéstörténetileg, de szerepüket tekintve is ide tartoznak a nemzeti alapítások, birtokközpontok magánkegyúri temploma stb. Ez utóbbi esetekben ritkán térnek ki rájuk a források, így szerepük meghatározása is sokkal nehezebb. Így áll a kutatás egy sor ismert vagy alig ismert templommal, melyek között kétségtelenül a centrális templomok és rotundák tekinthetők a leggyakoribb alaprajzi típusnak. A maga nemében példátlan Feldebrő átalakítása összefügghet az altemplom főapsziséjának a palmettás kórhöz tartozó későbbi középső oszlopállásával. Kétségen kívül igen jelentékeny a belső fiülkés csoport is, melyet a legújabb szakirodalom még XI. századnak tart, tégladísztisük és alaprajzuk alapján bizánci, sőt mint Feldebrő és Tarnaszentmária esetében, kaukázusi kapcsolatra gondol. E tipológiai, esetleg szerkezeti hasonlatosságokat jó kutatások alapozták meg, de történetileg kidolgozott

indoklásuk nem készült még el és a közeli példákkal nem konfrontálják. Míg Kiszombor esetében a Csanád nemzetség területét vehetjük számításba, Karcsa a XII. század végén a johanniták birtokában volt. A sokkal korábbi, de a Balkánon sokáig létező séma korára nézve a téglalap-építészeti technika is adna egyéb kutatások mellett bizonyos tájékoztatást, ami igen hasznos volna a rotundák, karéjos kerek templomok egyre nagyobb számban föltárt maradványainak keltezéséhez. Erre a célra egyelőre a királyi paloták mellett talált emlékek a legalkalmasabbak. Ennek ellenére helytelen lenne genezisüket egyetlen kiinduló emlékre korlátozni, az aacheni palotakápolnára, melyet szerkezeti szempontból sem lehet az egyszerű emlékek tucatjával összevetni. Ezek egész Közép-Európában igen elterjedtek a IX–X. századtól kezdve és talán nem függetlenek az antik síremlékektől és az ókeresztény temetőkápolnáktól. Építészeti értelmezésükre nézve sokkal inkább számíthat a jeruzsálemi Krisztus sírja, melynek ideológiai és politikai hatása döntően befolyásolja a második évezred kezdetét. A királyi paloták első templomai közé tartoztak.

IV.

Ez a magyarázat átvezet az emlékeink harmadik nagy csoportjához, a többször plébániának átépített nemzeti kápolnákhöz, melyek egyik sémája az egyszerű vagy karéjos rotunda, a másik a négyzetes kórusú teremtemplom. Mindkét, Európában már az első évezredben általánosan elterjedt típus Magyarországon a XI. században kimutatható, de igaz elterjedésüket a XII. századra keltezhetjük. Ugyanez a típus félköríves záródással már sokkal ritkább. E templomok földolgozása már a településtörténettől elválaszthatatlan, mert lokalizálásuk a portákhoz és udvarházakhoz, temetőkhöz szerepüket is tisztázza, díszítésük, fölszerelésük a korabeli népművészetre utal. Igen sok publikált emlék gyűjthető össze, településtörténeti és morfológiai kapcsolataik néhány kulcslelet segítségével, kronológiai csoportosításra és fejlődéstörténeti fővázolásához nyújt segítséget.

Míg a X. század végére, XI. század elejére a palmettás stílus nyomja rá a bélyegét, amely a század derekára érik egységes növényi stílussá, addig a század második felére a stílus szinte észrevétlenül átalakulása vannak példánk, ugyanakkor a katedrálisok befejezésére vagy továbbépítésére került sor. Új alapítások, rendszerint monostorok a háromfélköríves végződésű, háromhajós formához hűek maradtak, homlokzati toronnyal (Garamszentbenedek 1075). Zselicszentjakab (1061) feltárása már részletes adatokat nyújt e kor igen fejlett (kórusos tagolt) építészetről. A kőfaragási stílusban a régebbi technika és részletek mellett a motívumok új variációi jelennek meg a visegrádi emlékekhez (pl. vállkő) hasonlóan. Ez egyúttal pontosan megadja a palmettás stílus elmúlásának időpontját is, miután mintegy jó két generáción keresztül különböző irányzatokkal egymás mellett és összeolvadva uralta a magyar kőfaragást.

Fölszentelésének évszáma (1107) alapján valószínűleg ebbe az átmeneti korbba kellene besorolnunk a dömösi templom átépítését is. A háromhajós, félköríves záródó meghosszabbított fő szentély jellemzi az alaprajzot, amely a X–XI. században Csehországban terjedt el, de néhány magyarországi emlékekkel is azonosítható. E könnyed fa tetőszerkezetű bazilika altemploma igen régies vonásokat mutat és faragásának motívumai a késő római és a dombói kőfaragványokkal vethetők össze. Ugyanitt mint a későbbi építkezés emléke, megjelenik a XII. századi állatstílus is. A palotának, illetve prépostságnak csak alaprajzát ismerjük, amely a későbbi átépítésektől hitelesen különválasztható. A legkorábbi királyi curia.

V.

A XI. század végétől kialakultak az új központok és a művészeti fejlődés nagy lépéssel haladt az egységesebb európai stílus felé a szobrászat és az ornamentika új

eredményeivel. Magyarországon a társadalmi és gazdasági fejlődés következtében igen hamar jelentkezett ez az új művészet, ami szinte kizárólag a legjelentősebb építmények, paloták és katedrálisok átépítésének emlékeanyagában mutatható ki. A fejlődés ugyanolyan meglepő, mint Nyugat-Európában, ha pl. a gyulafehérvári és a somogyvári timpanont vetjük össze a pécsi művészeti kör, a lejárók (?) szobrászatával. A Pécs—Somogyvár—Óbuda kör szinte mindegyik állomása problematikus, de míg Somogyvár föltárása számos kérdés megoldását segítheti elő, Óbudánál kisebb a remény.

A korábbi pécsi templomok elenyészően csekély számú kőfaragványával a XII. század első felére, derekára, sőt későbbre is keltezett emlékek bizonyítják a Katedrális teljes, e korban lejáródott átépítését. Az átépítés mértéke egyenes arányú a pusztulás mértékével. A korábbi templomnak tehát sokkal kisebbnek kellett lennie és az átépítésre talán az 1064. évi leégés után gondoltak.

A pécsi faragványokat komoly szakirodalom tárgyalja, mely stilisztikai szempontból és a faragványok egy részének funkcióját tekintve (pl. a Szt. Kereszt-oltár) igen eredményes volt, valamint a kőtár föllátása is igen nagy haszonnal járt. A stilisztikai csoportok viszonyára és igen éles különbségére is további fényt fog vetni az építészeti tagok és relief-frizék funkciójának végleges meghatározása. Közép-Európában ez az egészen egyedülálló és bizonyos tekintetben önálló (természetesen Nyugat-Európától nem független) szobrásziskolák nemcsak e korszak, de a középkori magyar művészet egyik legjelentékenyebb művészetét hozták létre. Megnyugtató földolgozása még kutatásokat kíván meg. Bár szerencsére az egyik pécsi irányzat mestere Somogyváron dolgozik tovább, az ott folytatott föltárások igen sok újat mondanak kronológiai és stilisztikai tekintetben. További összefüggés vezet Óbuda felé is, ahol számos helyen a reliefszobrokat övező, szalagfonatból kialakult szőlőleveles indadisz — mint a szobrászműhely más emléké — együtt él a klasicizáló akantusz-díszítés még primitíven faragott legkorábbi megjelenésével. A kronológiát és fejlődést, mint ez a példa is mutatja, a teljes kőanyag stilisztikai és funkcionális elemzésével érhetjük el.

Sajnos, a dömösi építkezés második periódusából igen kevés emlék maradt meg, így a vadászjelenetes nagy oszlop, Dániel az oroszánok között, amely ugyancsak nem független az előzőekben vázolt fejlődés kiindulásától.

Pécssett a plasztikához hasonlóan két élesen megkülönböztethető díszítési rendszer is tartozik; a plasztikus szőlőleveles és a vésett palmettás karéjos. Míg a plasztikus szőlőleveles ornamentika kapcsolódik a képrizekhez, addig a vésett vonalas, leveles dekoráció számos helyen, így a fehérvári székesegyházban is föltűnik, majd később Ercsiben is. A több irányzatból álló iskolának szinte minden ága végső kicsengésében az egész országra kiterjedő hatás tett. Ennek jelentőségét nem kisebbíti az a tény, hogy a díszítés valóban „horror vacui”, a román művészetnek ez az irányzata ebben a fázisában szinte mindent ellep, túlbujánszik és nem bírja elviselni a csupasz felületeket. A XII. század első felének, derekának ez a stílusa a falfreskó fejlődésében is rendkívüli hatású és a mozaikból kiindulva néhány évtized alatt eljut a tárgyak és tábrázolások biztonságáig. Magyarországon a freskófestészetnek igen kevés emléke maradt meg az összefüggések hiánya miatt, keltezésük igen kétséges, gyakran helyi építészeti, régészeti, de nem kevésbé festészeti-technikai vizsgálatokat kívánnak meg. Ez utóbira eddig alig volt mód.

Az eddigi szakirodalom, még a kis töredékeket is tekintetbe véve, igen kevés freskomaradványt sorolt e korszakba. Az összefüggések hiánya a kronológiát talán még nehezebbé tette, mint az egyéb emlékeknél, bár az újabb vizsgálatok a kódexfestészeti és építészeti és a művészet egyéb ágai között föllelhető összefüggéseket is igyekeztek tekintetbe venni. Egy pécsi töredéktől eltekintve, néhány másolt motívumon és a cella trichora

függönyén kívül tekintetbe vehetők a feldebrői maradványok. Miután a legújabb szakirodalom a korábban e korra keltezett emlékeket jórészt a XII. század derekára és második felére keltezi, a kevés emlék a kódexekkel együtt tárgyalható. De úgy, mint a szobrászati emlékek esetében, éppen a bizonytalan keltezési lehetőségek miatt az építéstörténettel együtt szoros korrelációban szabad csak kutatni.

Mind az építészetben, mind a szobrászatban és festészetben külön említést érdemelnek azok a vonások, amelyek mint országos vagy lokális sajátságok III. Béla korában sem szűnnek meg létezni.

Gerevich László

VI

ÖTVÖSSÉG, TEXTILMŰVÉSZET, BRONZMŰVESSÉG, VISELET, ELEFÁNTCSONT

A tárgyalás kiindulópontjául csakis a megmaradt emlékek szolgálhatnak, akkor is, ha ezek száma viszonylag nem nagy ebben a korszakban. Az emlékeanyag történeti tárgyalása kiegészíthető az írásos adatokkal.

A nagy korai királyi alapítások után kell tárgyalni az István-kori művészet legjelentékenyebb megmaradt két idevágó emlékét, a koronázási palástnak átalakított székesfehérvári miseruhát és Gizella királyné keresztjét (München). Mindkettő igen rangos helyet foglal el az egyetemes művészet történetében. Emiatt, s azért is, hogy az „art de trésor” korszakában hasonló „kisművészeti” emlék jelentősége egyenrangú a monumentális művészet emlékeivel, mindkét tárggyal részletesen és kimerítően kell foglalkozni. Körük vetíthető fel az új értelmű királyi reprezentáció képe; itt tárgyalandó a kor művészeti szervezeteinek képe is. Az adományozás ténye csak a donátor magyar kezdeményezését jelenti e két tárgy esetében; latolgatni kell a helyi készítés lehetőségét, ami a művek stílusi komponenseinek alapján feltételezhető, de nem bizonyítható. Bizonyos fókig a helyi fejlődés lehetősége mellett szól a korábban XIII. századnak tartott, de kétségtelenül XI. századi újszászi arany korpusz is.

Itt kell említeni a bizánci import- vagy ajándéktárgyakat is. (A magyar korona alsó részének lemezgyűjtése, a Závis kereszt korai rekeszománcos lemezei, a veszprémi armilla maradványok és feltételeken a Monomachos-diadém.)

Véleményem szerint helyes lenne itt ismertetni az ún. Lehel kürtjével kapcsolatos meglehetősen ellentmondó javaslatokat is s a néhány nyugati jellegű elefántcsonttárgyat, bár történeti idetartozásuk kérdéses.

E fejezethez csatolhatnánk a nemcsak erre a korszakra jellemző orthodox zarándok-emlékek mellkeresztek csoportját is; érintve a helyi utánzás lehetőségének kérdését.

Egy második összefüggő, a XII. század tárgyalásába beiktatandó fejezetben kell foglalkozni a bronzművességgel. E tárgyak javarésze import, rajnai és Maas-vidéki műhelyek terméke. Kimutathatók helyi utánzatok is, rendszerint korábbi típusok szerényebb derivátumai. A kolostori szolgálatban álló ötvösök helyzetének, pontosabban az ilyen adatok értékelésének tárgyalása egészíthetné ki ezt a fejezetet.

Viselettörténeti szempontból értékelhető adat, ábrázolás és lelet nincs sok; főleg a sírmelléletek alapján lehet kibontani egy meglehetősen hézagos képet.

Itt, vagy később, III. Béla korának tárgyalásánál mint előzmény érdemes említésre néhány bizánci importra, vagy bizánci példák nyomán szerény hazai gyakorlatra mutató lelet; a balatapusztai együttes és a Nemzeti Múzeum filigrános arany keresztje. Itt kellene elkezdni az e korban még igen szerény mennyiségű pecsétanyag művészettörténeti bemutatását is.

Kovács Éva

A IX. SZÁZADTÓL, A XII. SZÁZAD VÉGÉIG

TARTALOMVÁZLAT

I. A. Magyarország művészete a honfoglalás előtti századokban.

- Ókeresztény központok és ókeresztény művészet a III—IV. századi Pannóniában.
- Ókeresztény közösségek továbbélése és művészete az V. században.
- A kereszténység nyomai a VI. századi Pannóniában és a századi barbár népei (longobárdok, gepidák) körében.
- Az avaroktól behurcolt és Pannóniában letelepített keresztény közösségek (Pécs—Sopiana, Fenekpuszta) kialakulása, élete és művészete a VII—VIII. században.
- A kereszténység és az avarság, VII. század végi térítési tervek. A bizánci kereszténység emlékei. A későavar palmettás stílus kialakulása és jelentősége.
- Az avar állam megdöntése utáni korai karoling—bajor misszió a 796. évi Dunamenti zsinattól az Oriens átszervezéséig. Keresztény kagánok és tudnók. A szomszédos szláv törzsfők és a kereszténység.
- A karoling Pannónia egyházi szervezetei és egyházai a IX. században.
- A IX. század régészeti emlékei: A Cundpald-kehely, Zalavár—Récéskút fatemplomai, a zalavár—várszigeti kőtemplomok kérdése, Quinque Ecclesiae problémája. A post-avar díszítőstílus továbbélésének nyomai.
- A bolgár-bizánci egyház szerepe 865 után. Belgrád, Sirmium és a bolgár határvárak.
- Osbold püspök és szerepe. A Method misszió és történeti helye.
- Brazlav dél-pannóniai hercegségének bizánci színezetű kereszténysége. Isztria, Aquileia és Grado szerepe.
- A kereszténység és a keresztény művészet helyzete a honfoglalás időpontjában.

Bóna István

I. B. A honfoglaló magyarok művészete.

Történelmi bevezető. Az ősmagyarok világképe, hiedelmek. A férfiak rangjelző tárgyai, a férfiviselet, a tarsolylemez. A nők ékszerei, ruházata. A hajfonat díszkorongok. „Attila kardja” és a magyar szabályok. Az előkelők környezete, a nagyszentmiklósi kincs. A köznép művészete. A felszerelési tárgyak művészi darabjai. A honfoglaló művészet továbbélésének kérdése az államalapítás után.

Dienes István

- II. Gazdasági helyzet és az új ideológia. A magyarországi építészet és kőfaragás kialakulása irányzatai, bizánci és postkaroling, és genetikája (Dombó, Pilis, Veszprém, Dömös, Szekszárd, Pécs). Királyi és egyházi központok, katedrálisok, várak, paloták (pl. Észtergom, Fehérvár, Veszprém, Győr, Dömös stb.). Iparművészeti import. Királyi műhelyek.
- III. Királyi és magánkegyúri alapítások, monostorok, prépostságok stb. (pl. Feldebrő, Pécsvárad, Zala vár stb.) Kolostori művészet, kódexek, leletek stb.
- IV. Kisebbségi magánkegyúri alapítások, kolostorok, plébániatemplomok. Származásuk és tipológiájuk. Centrális és hosszanti épületek. Települési rend és temetők, leletek. Import és helyi műhely kialakulása. Változás a XI—XII. században (pl. Zselicszentjakab, Visegrád, Dömös stb.).
- V. A román művészet teljes kibontakozása az új és átépített épületeken. Az alaprajz változása és új elemek megjelenése. Ornamentális és figurális stílus fejlődése (pl. Pécs, Fehérvár, Somogyvár, Buda stb.). Magyarország mint az európai művészet provinciája a XI—XII. században. Építésszervezet, anyagok, technikák.

Gerevich László

- VI. Az iparművészet új technikái. A kereskedelem, művészeti import és divat. István király és Gizella királyné mint donátorok (Székesfehérvári miseruha és a müncheni kereszt). Bizánci ajándéktárgyak. Bronz mellkeresztek keletről; Rajna- és Maasidéli import. Viselet, pecsétek.

Kovács Éva

ART IN HUNGARY FROM THE 9TH TO LATE 12TH CENTURY OUTLINE

Studies to the 1st volume of the History of Art in Hungary

I. A. Art in Hungary in the centuries preceding Hungarian conquest

- Ancient Christian centres and ancient Christian art in Pannonia in the 3d—4th centuries
- Survival and art of ancient Christian communities in the 5th century
- Traces of Christianity in Pannonia of the 6th century and adopted by the barbarian peoples (Longobards and Gepides) of the century
- Christian communities brought by the Avars and settled in Pannonia — their evolution, life and art in the 7th—8th centuries (Pécs—Sopiana, Fenekpuszta)

- Christianity and the Avars, plans for christianization. Traces of Byzantine Christianity. Evolution and significance of the late Avarian palmetta style.
- Early Caroling-Bavarian mission after the break of the Avarian state, from the Council by the Danube to the reorganization of Oriens. Christian Kagans and Tuduns. Neighbouring Slave chiefs and Christianity.
- Clerical organizations and churches of Carolingian Pannonia in the 9th century.
- Archeological remains of the 9th century: Cundpald-Cup, wooden churches of Zalavár—Récéskút, problems of the stone churches of

Zalavár-Vársziget, problem of Quinque Ecclesiae. Post-Avarian ornamental style: the traces of its survival.

- Role of the Bulgarian—Byzanthian church after 865. Belgrade, Sirmium and the castles on the Bulgarian border.
- Bishop Osbald: his significance. Mission of Method and its historical role.
- Byzanthian-type Christianity in the South-Pannonian land of prince Brazlav. Role of Istria, Aquileia, Grado.
- Christianity and Christian art at the time of the Hungarian conquest.

(I. Bóna)

- I. B. *Art of Hungary at the time of the Hungarian Conquest* Introduction: history. Image of the World, beliefs of ancient Hungarians. Objects denoting the rank of men, their clothing, sheests covering their bags. Jewelry, clothing of women, coins decorating their hair. „Ethele's Sword” and Hungarian swords. Environment of the nobel, treasure of Nagyszentmiklós. Art of the ordinary peoples.
- Artistic parts of the equipment. Problem of the survival of the art of the Hungarian Conquest after the foundation of the Hungarian state.

(I. Dienes)

- II. Evolution and genetics of architecture and stone-carving in Hungary. Royal and clerical centres,

cathedrals, castles, palaces (e.g. Esztergom, Fehérvár, Veszprém, Győr etc.). Import of applied art. Royal workshops.

- III. Royal and aristocratic foundations, monasteries, bishopries etc. (e.g. Feldebrő, Pécsvárad, Zalavár etc.). Art in monasteries, written documents, finds.
- IV. Minor aristocratic foundations, monasteries, churches. Their origin and typology. Centroid and longitudinal buildings. Settlement system and cemeteries, finds. Evolution of imported and domestic workshops. Change in the 11th—12th centuries. (e.g. Zselicszentjakab, Visegrád, Dömös etc.)
- V. Full development of Romanesque art on new and transformed buildings. Change of the ground plan and the appearance of new elements. Development of ornamental and figural style (e.g. Pécs, Fehérvár, Somogyvár, Buda, Feldebrő etc.). Hungary as a province of European art in the 11th—12th centuries. Building organizations, materials, techniques.

László Gerevich

- VI. New techniques of applied art. Trade, import art, fashion. King Stephen and Queen Gisela as donors (chasuble from Székesfehérvár and cross from Munich). Byzantine giftware. Bronze pectoral crosses from the East; import from the Rhine-and Maasland. Attires, seals.

Éva Kovács

MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET A XIII. SZÁZADBAN

Operatív tanulmány a Magyarországi művészettörténeti kézikönyv I. kötetéhez

A XII. század végén jelentőset fordul a magyar művészet fejlődése. Többszölamúvá válik a későrománika és koragótikus elemek színezik fejlődését, majd a XIII. század végére uralkodóvá válik az új stílus, a gótika. Ennek a fejlődésnek társadalmi-történeti mozgatóerőit a bevezetőben érzékeltetni kell. Elsősorban a királyi hatalom meggyengülését, szerepét a tatárjárás végzetes kimenetelében és feudális széttagoltsággá fejlődését a század fordulóján, mígsem az új dinasztia, mintegy fél-századig megfékezi az anarchiát. Ez a fejlődés a világi építetők révén válik igen jelentőssé. A természetes gazdálkodás bomlása, a munkamegosztás, fellendíti a városfejlődést s a király, főpapság, majd a főnemesség mellett a polgárság is megjelenik mint művészeti befolyásokat. A királyi család dinasztikus külpolitikája Bizánctól Párizsig, majd a Szentföldtől Velencén át Spanyolországig, szélesíti nemcsak a politikai kapcsolatokat, hanem a kulturális élet horizontját is, elsősorban a művészeti befolyásokat. Ebben a fejlődésben természetesen a vezető réteg is követi a királyt, nemcsak az építkezések, hanem a fényűző reprezentáció terén is. Új szerzetesrendek jelennek meg, kezdetben a ciszterciák s a premontriek, majd a század derekán a koldulórendek. Ez utóbbiaknak a városépítésben, a ciszterciáknak az építőszervezet alakításában és nemzetközi kapcsolataik révén az új művészeti eredmények átplántálásában volt döntő szerepük. Szempontunkból különösen fontos az építőmunka szervezete és a művész társadalmi helyzete, melyről e korban már közvetett és közvetlen források szólnak. Pannonhalma, az óbudai királynői vár, a gyulaírártóti premontriei kolostor bizonyítja a cisztercita építőműhely létezését s hogy az más rendek, sőt a király számára is épített. A gyulafehérvári székesegyház helyreállításáról szóló szerződések pedig a világi építők helyzetét mutatják be. Megsokasodnak a művészek okleveleinkben. Ez és néhány művész felszabadítása jelzi, hogy a különleges munkát végzők, elsősorban az ötvösök, és a szobrászok is kiemelkednek a névtelenségből és társadalmi helyzetük is megváltozik.

Ebből a századból származnak első krónikáink (Anonymus, V. István-kori Gesta, Kézai krónikája). Ezek nem mint közvetlen források, hanem mint az azonos felépítmény részei mutatnak analógiát a művészi fejlődéssel. Ugyanezt kísérhetjük meg a zenetörténet és a folklór e korból származtatható gyér anyagának felhasználásával is.

Végül korszakunk elején válik egységgé a római liturgia, mely a patrociniumokon keresztül, a templomok funkciójának meghatározásával (a szerzetesrendek esetében az ún. consuetudinon keresztül) befolyásolja az építkezéseket.

Ugyancsak bevezetésként át kell tekinteni az európai, részletesebben a közép-európai művészeti fejlődést, hiszen a progresszív magyarországi kezdeményezések a burgundi és a Párizs környéki koragótikából indulnak ki, a bizantinizáló elemeket veszünk fel nemcsak délről, hanem a Mosel vidékéről is. A templom építési programja pedig a cseh és a lengyel fejlődéssel párhuzamosan kibővül az urasági karzattal, melynek építészeti őse a karoling, közvetlen előzmények a német fejlődésben kereshetők. Ugyanilyen előzmények nyomán honosodik meg

házánkban a nyugati toronypáros homlokzati típus, s válik szinte magyar jellegzetességgé a tornyoknak a mellékhajók fölé ültetése, mely még a gótikában is jelentős szerepet játszik.

Az emléktanyag tárgyalását műfajok és azon belül az építetők, a megrendelők társadalmi rétegei szerint javasoltam a szinopszisban. Ennek megfelelően a királyi várépítkezések kerülnek az első helyre, a kronológia szempontjából pedig a XI. századi esztergomi vár XII. század utolsó negyedében megindult átépítése, mely — beleértve a várkapolnát is — áthúzódik a XIII. század elejére. (Együtt tárgyalandó az épületplasztikával és festéssel.) Itt kell tárgyalni az óbudai, később királynői várat is. A kővárak építése kezdetben királyi privilégium (Visegrád, Budai vár, Túróc, Zólyom stb.), a tatárjárás megismétlődésétől való félelem hatására, de saját uralmuk biztosítására az egyházi és világi főemberek is építenek várat maguknak. A pécsi püspök kivételével minden püspök, úgyszólván valamennyi nemzetség, megépíti a maga várát, nem ritkán várait. Így a királyi építkezéseket hamarosan felülmúlják a vezető réteg építkezései. Ez ellen a fejlődés ellen kezdetben megkísérelt kisajátítási törekvés hatástalan marad és a „kővár építési program” néhány évtizeden belüli rendkívül gyors megvalósítását — ennek nélkül még kolostorok is áldozatul estek — saját hatalmának megerősítése érdekében a feudális vezető réteg hajtotta végre.

A várak településfejlesztő ereje mellett a városépítés kezdeti (Esztergom, Székesfehérvár) kísérletek nyomán ugyanígy a század derekán kap nagy lendületet. Ebben a fejlődésben a király szerepe szokatlanul nagy, túlmenően a külföldön megszokott és a polgárságban szövetségest, adózót kereső uralkodói elhatározástól. A váraljak és a mezővárosok ennek a fejlődésnek urbanisztikai vonatkozásban csak jelentéktelen kísérletei, mert ebben a korai időben a munkamegosztás nyomán a polgárság alakulása is kezdetleges. A városi privilégiumot elnyert települések mind a városépítés, mind pedig a település megerősítésének, városfallal való övezésének jelentős hordozói. Ez utóbbi feladatban már a koldulórendek is kiveszik részüket. Itt kell megvizsgálni és tárgyalni a városszerkezet alakulását és annak legkisebb sejtjétől, a telekosztástól kezdve fejlődését a gyér, elsősorban a budai és a soproni anyagon, a lakóházak típusait is. Értelemszerűen, a települések legegyszerűbb formáját a falvakat és a városiaknál talán jobban ismert parasztházak és a községek nemesi telkeinek és házainak, a kúriának alakulását. Bármennyire ingatag alapon állunk is, meg kell kísérelni a város-(fal)kép megrajzolását.

Ha csökkent mértékben is, de e században még jelentős a királyi alapítású építési egyházak száma. Ebben a vonatkozásban a legjelentősebbek a cisztercita kolostorok, melyek kettő híján (Borsmonostor és Bélapátfalva) mind királyi alapításúak. Egyedül III. Béla uralkodása alatt öt kolostor épül a rend francia kiváltságainak adományozása nyomán. Ezek között is kivételes szerepet kap Pilis azzal, hogy Villard de Honnecourt idehívásával közvetlen kapcsolatot teremt igen korán a francia gótikával. Ugyancsak a gótika terjesztése során kap jelentős szerepet a kerci kolostor az erdélyi építészeti fejlődésében.

Király — érsek kezdeményezésére épül újjá a XII. század végén leégett esztergomi székesegyház, melyből ugyan kevés emlékünkn maradt, de a Porta speciosa ikonográfia programja Párizs, berakások díszének bizáncias technikája a Mosel-vidék felé mutat, szövege pedig az esztergomi franciás irodalmi kört (esetleg Jób érsek) idézi. Püspöki székesegyház viszonylag kevés épült e században. A gyulafehérvári lazábban, a kalocsai szorosabban kötődik az esztergomi emlékekhez, illetve az azokat ihlető burgundi koragótiákhoz. A XIII. század első negyedének különleges főpapi építkezése a pannonhalmi főpátság, mely minden bizonnyal a cisztercita építőműhely alkotása.

E század, inkább első kétharmada a főúri alapítású nemzeti monostorok kora. A királyi reprezentációt követve vannak már a XI. századból is világi alapítású emlékek, s szép számmal (mintegy 30) a következő századból, de a legtöbb emlék korszakunkban épül, sőt az a körülmény, hogy a hatvanas évektől meggyérül számuk, majd megszűnik ez az alapítási forma, elhalásának is tanúi lehetünk.

A családi monostorok jó része a bencéseké, illetve a premontrei rendé, melynek alig van királyi alapítású monostora. Kettőt pedig a ciszterciták építenek fel. Többnyire a családi birtokközpontokban épülő templomok programja oly mértékben igazodik az építetők igényeihez, hogy azonos típusú emlékeket hoznak létre, néhol még a stílári kapcsolódás sem ritka (lébényi csoport). A leggazdagabb építetők háromhajós, két homlokzati tornyos bazilikát emelnek, nemritkán gazdag épületornamentikával (Lébény), épületplasztikával és festett dísszel (Ják). Általában azonban egy konzervatív alaprajz uralkodik és csak ritkán találni oly különleges megoldást, mint Vértesszentkereszt, vagy korszerű, koragótius szerkezetet, mint Zsámbékon.

A főúri rend rétegződését is jól tükrözik ezek a családi monostorok. Az előbb említett s nyilván a legtehetősebb réteg által épített templomok mellett épülnek ún. redukált bazilikák, ahol a tornypáros homlokzat mögött egyhajós tér húzódik (Kisbény, Jánosi), e csoportba tartozó emlékek is megtalálhatók Magyarország minden táján, igazolva, hogy nem egy építőiskola, hanem az építetők anyagi lehetősége korlátozza a programot, s szabja meg a lehetőségeket.

Végül a kisbirtokos nemesség egyhajós, homlokzati tornyos templomot épít, nemritkán a falusi templomok léptékében, s csak az urasági karzat (mely valamennyi nemzeti templomnál elengedhetetlen) megléte utal a magánkegyúri építetőre. Ugyanerre a szinte falusias megoldásra mutat az is, hogy a centrális templomok némelyikénél (Kallósd) is megtalálni az urasági karzatot.

Ez időben a királyi kápolnák nyomán kialakult centrális templomok már falusi plébániatemplomokká válnak és a hosszahajós elrendezésű egyházak mellett gyakorta előfordulnak. A román stílus elhalásának ezek a falusi templomok a legérdekesebb bizonyítékai. Abban az időben, mikor már a tatárjárás után előbb a centrumban, majd a gazdagabb vidéki városokban is nagyméretű gótius templomok emelkednek, Vasban, Zalában, a Felvidéken és Erdélyben még a román stílus formáit alkalmazzák vidéki, falusi építők. Egyes helyeken egész sorozatok bizonyítják, hogy valóságos építőműhely őrzi az elhaló formákat. A falusi templomok építési kronológiája ma még csak az utóbbi években helyreállítottaknál áll többé-kevésbé biztos lábakon. Épületplasztikában is rendkívül szegényesek, ennek következtében inkább tipológiai, mint kronológiai, vagy műhelykapcsolatok révén sorolhatók bizonyos tárgyalási rendbe. Az anyag számbavétele előtt a pápai adójegyzék alapján (annak hiányosságai ellenére) bizonyos fokú áttekintést lehet adni az ország egyházi épületeiről, melyeknek legnagyobb része természetesen falusi léptékű. Ez az áttekintés noha a XIV. század harmincas éveiben — tehát korszakunk után készül, lényegében a tatárjárás utáni helyzetet tükrözi, pontosabban a tizedjegyzék felvételekor érték el a tatárjárás utáni helyzetet, javították ki annak kárait. Ez az áttekintés a következő korszak kiindulópontjaként is hasznosítható.

A falusi templomok tipológiai rendben történő áttekintésének lesz némi művészettörténeti eredménye is. Kiténik, hogy bizonyos alaprajzi formák meggyérülnek (félköríves abszisz zárás), mások, mint a négyzetes szentélyformák, uralkodóvá válnak. A gótika hatására boltozódik a szentélyeket és a sokszög alakú záródás mellett ez ad módot mind a donga-, mind a keresztboltozat elhelyezésére. Lényegében ki fog tűnni, a romanikában kifejlődött templomtípus alapvetően nem változik. A túszerű homlokzati torony, a szélesebb hajó és az alacsonyabb és kisebb szentély megmarad, csak ez utóbbi kap boltozatot s válik a korszak végére sokszög alakúvá. Falusi templomaink legfőbb építészeti értékét, a funkciók szerint tagolt épületrészek tömegarányát megőrzik, tovább viszik a gótikába is.

A falusi templomokban maradt ránk a XIII. századi falfestészet emlékeinek javarésze is, mégpedig, mint azt újabban kimutatták, elsősorban a családi egyházakban, vagy olyankor festették ki őket, amikor egy-egy donátor átvette a faluközösség templomát. Így a fent javasolt tárgyalási rendbe jól beilleszthető nemcsak a rendkívül gyér épületplasztika, hanem a falfestészet is.

A fejlődés útját azonban a városi polgárság egyházi építészete jelzi. Plébániatemplomok Budán, Sopronban, Pozsonyban, a Szepességben, de Erdélyben is ezt bizonyítják, hogy a francia koragótika ihleti építésüket. Még inkább áll ez a koldulóredek, amelyek tervszerű politikával foglalják el helyüket a legnagyobb fejlődést ígérő városokban, hogy erős hadállásokat építsenek ki a városi polgárság elsősorban a szegényebb néprétegekben terjedő eretnecséggel szemben. Budán a domonkosok, Sopronban, Pozsonyban a ferencesek építkezései a legjelentősebbek. Belső elrendezésük lényegében a ciszterci rendi reform minimális változtatásával alakult. Sík mennyezetű hajó, sokszögű, boltozott szentély s csupán a torony elhelyezésében mutatkoznak a szerzetesrendi, pontosabban a funkcióból adódó változtatások (ferences tornyok a szentély előtt az északi oldalon).

Azzal, hogy a koldulóredek a városokban, azoknak is a szélein helyezkednek el, s bekapcsolódnak a város védelmébe, jelentősen befolyásolják a város szerkezetét is.

Minden emlék feldolgozását a maga helyén és műfaji bontás nélkül képelem el. Tehát az épülettel együtt feldolgozásra kerül az épület plasztikai dísz, esetleges festett dísz is. Ennek következtében egyes műfajok, elsősorban a plasztika és a falfestés, önállóan nem is szerepelnének.

A kódex-miniatúra festészet szerepelhetne önállóan, bár az is besorolható a megfelelő társadalmi topográfiai helyre (Pray kódex Boldvára, a csatári kolostor bibliája — még ha nem is magyar munka — évtizedekig itt volt). A wolfenbütteli kódex esetleg dalmát kolostornak készült, magyar vonatkozásain túl számunkra még azért is fontos, mert a bolognai könyvfestés eddig ismert első jelentkezése Magyarországon.

Lényegében hasonló a helyzet az iparművesség területén. A királyi építkezések után be lehetne illeszteni — az ugyancsak III. Béla tevékenységéhez köthető és bizánci mintára az udvar szükségleteinek kielégítésére dolgozó műhely termékeit. Ennek elsősorban a Balkán felé való kisugárzását. Az udvar, illetve a király szerepe a későbbi kapcsolatban sem csökken. Az itt készülő tárgyak (pénzek, királyi pecsétek a címer alakulása mellett), a fejedelmi és az udvari reprezentáció igényének kielégítésére importáltak tárgyakat Velencéből, amelyeknek mind írott bizonyítékát, mind pedig emlékeit (III. Endre diptichonja) ismerjük. E körben tárgyalható a korona felső részének alkalmazott zománcos lemezek, esetleg velencei hatásra dolgozó magyar műhely alkotásaiként. Ugyancsak ide sorolhatók a királyi, főúri reprezentáció egyéb emlékei. A viselet és fegyverzet, mely IV. (Kun) László nyomán változik meg. A koronázási palást galérija, a zágrábi miseruha, Ágnes királyné tárgyai.

Az elajándékozott tárgyak (Mária és Ágnes királynő végrendelete alapján). A lotharingiai és limoges-i import tárgyak és esetleg helyi utánzatai már inkább a főúri ízléskultúra körébe tartoznak.

Végül a leletanyagból rekonstruálni lehet, ha töredék-

kesen is, egy falusi templom leltárát. Ideértve a keleti eredetű mellkereszteket mint zarándok emléktárgyakat is.

Szinopszisomban utaltam arra, hogy a javasolt tárgyalási rendszer minden előnye ellenére két vonatkozásban is (műfaji és a stílári kapcsolatok szempontjából) szétszakítja a kétségtelenül fennálló kapcsolatokat és összefüggéseket. Ennek pótlására egy záró fejezetet javasoltam, mely mintegy a művészet fejlődéstörténetét vázolná fel. A kötet első részének operatív tanulmánya — mely a tárgyalás rendjét illetően nagyon közel áll a második rész tárgyalási módjához — ilyen záró fejezetet nem tervez. Így három lehetőség adódik: 1. Elhagyni a zárófejezetet. 2. Mindkét rész után beilleszteni, vagy 3. egyetlen zárófejezetet írni a kötethez.

A kötet szerzőire véleményem szerint nem az operatív tanulmány beosztása, hanem a mellékelt tartalomjegyzék szerint lenne helyes javaslatot lenni.

TARTALOMJEGYZÉK

I. Bevezető tanulmány

A társadalmi-történeti fejlődés vázlata, különös tekintettel a feudális anarchia kibontakozására, a tatárjárás, és a széttagoltság fejlődése a század végén. Dinasztikus külpolitika s ennek művészeti vetülete. Hatása a vezető rétegre. Új szerzetesrendek, a premontreiek kapcsolata a világi építetőkkel, ciszterciták a királyi udvarral, ez utóbbiak szerepe az építőmunka új megszervezésében. Koldulórendek, szerepük és helyük a városépítésben. Történeti irodalom, zene, folklór. Az építetők igénye a római liturgia és a szerzetesi előírások mint a templomépítési program alakítói. Az építőmunka s a kapcsolódó művészetek szervezete. Ad hoc összeálló műhelyek, az egyházi és világi megrendelő szerepe, mestervándorlás, mintakönyvek. A művészek társadalmi helyzete. Az európai és a közép-európai (főként osztrák, cseh, lengyel) művészeti fejlődés áttekintése különös tekintettel a magyar anyag külföldi kapcsolataira. (Urasági karzat, két-tornyú homlokzat.) 3 ív

II. Várépítés

A kezdeti fejlődés. Esztergom III. Béla-kori átépítése, beleértve a várkapolnát s annak épületplasztikáját, festészeti díszét. A királyi udvar és a vezető réteg igényét kielégítő kisművészetek. A várépítés meggyorsulása a tatárjárás után. királyi várak, a főpapság és a főnemes-ség várépítései. Rendelkezések a magánvárak bontásáról. Vártípusok (lakótornyok) s a körülötte kialakuló vár. A várépítés kihatása a településfejlődésre. 8 ív

III. A települések fejlődése

A királyi városépítés kezdetei (fejérvári jog, a pataki oklevél, az esztergomi, kassai városjog adományozások stb.). A városalapítások megszaporodása a tatárjárás után. A királyság döntő szerepe. Városszerkezet alakulása, telekosztás. A lakóház típusok, az egyházi épületek elhelyezkedése a városban (plébánia, koldulórendi templomok), városfalak, városkép.

Falusi települések, településhálózat, mezővárosi fejlődés kezdetei. Egyházi épületek szervező szerepe, beleértve a plébánosi lakóházakat. Nemesi telkek (curia), udvarház. Ezek megerősítése és fejlődése. Parasztház típusok, falukép. 5 ív

IV. Egyházi építkezések

Királyi kezdeményezés; az esztergomi bazilika újjáépítése. A Porta speciosa ikonográfiai és művészi kapcsolata. Gyulafehérvári és kalocsai székesegyház.

Nemzeti monostorok. A vezető réteg monostorai (háromhajós, rendszerint homlokzati tornyos bazilikák, Lébény, Zsámbék stb.). Redukált bazilikák (Bény, Jánosi stb.). Egyhajós, esetleg centrális nemzeti templomok. Cisztercita, premontrei templom és kolostorépítés, falusi templomok tipológiai rendben (szentélyzárás, toronyelhelyezés, a centrális típus stb.). Az egyházi épületek tárgyalásánál az épülettel együtt kell tárgyalni az épületplasztikát és a falfestészetet is. Falusi templomok felsejelenése.

A városok plébánia templomai és a koldulórendek templomai.

Miniaturafestészet. 12 ív

V. Stílustörténeti összefüggések áttekintése 2 ív

Dercsényi Dezső

ART IN THE 13TH CENTURY STUDIES TO THE HISTORY OF ART HUNGARY

Studies to the 1st volume of the History of Art in Hungary

I. Introductory study

Outline of social-historical development with special reference to the evolution of feudal anarchy, Mongolian invasion, increasing disruption at the end of the century. Dynastic foreign policy and its impact on art. Its effect on the leading social groups. New monasteries, relationship of the Premontrean order with the civilians commissioning building. Relationship of the Cistercians in the new organization of building work. Begging orders, their role and position in town building. Historical literature, music, folklore. Demand of building commissioners, Roman liturgy and specifications of the monasteries, as determinants of the church building program. Organization of building work and related artists. Ad hoc workshops, role of clerical and civilian commissioners, journeys of masters, books of patterns. Social status of artists. Survey of European and Central-European (primarily Austrian, Czech, Polish) art with special reference to the foreign relations of Hungarian material. (Elevation for the lord, building front with two steeples.)

II. Building of castles

Initial development: reconstruction of Esztergom under Béla III., including the chapel and its architectural formulation, painted ornaments. Minor arts responding to the demand of the royal court and leading groups. Upheaval in the construction of castles after the Mongolian invasion. Royal castles and those of the high clergy and the aristocrats. Measures as to the demolition of private castles. Types of castles (residential tower) and the castle evolving around it. Impact of the construction of castles on the development of settlements.

III. Development of settlements

Beginnings of royal town building (right of Fehérvár, diploma of Patak, grants of urban status to Esztergom, Kassa etc.). Increase of the number of town foundations after the Mongolian invasion. Decisive role of the king. Evolution of the urban structure, plot division, types of residential buildings, position of clerical buildings in the town

(parish, churches of the begging orders), town walls, townscape.

Rural settlements, the settlement system, beginnings of the development of rural towns. Organizational-structuring role of the clerical buildings including the parish residence. Flots of the aristocrats (curia), mansions. Their fortification and development. Types of peasant houses, village-scape.

IV. *Constructions of the clergy*

Reconstruction of the Basilica of Esztergom to royal initiative. Iconographic and artistic relations of Porta speciosa. Cathedrals of Gyulafehérvár and Kalocsa.

Churches of families. Churches of the leading class (Basilicas with three halls and usually front steeples, Lébény, Ják, Zsámbék etc.). Reduced basilicas (Bény, Jánosi etc.). Family churches with one hall, sometimes centroid. Churches and monasteries of the Premontrean and Cistercian orders, typology of village churches (closure of the sanctuary, position of steeple, central formation etc.). Clerical buildings have to be discussed together with their plastic ornaments, wall painting. Equipment of village churches.

Parish churches in towns, and town of the begging orders. Miniature painting.

V. *Survey of the relations of the history of style.*

Dezső Dercsényi

MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET A XIV. SZÁZADBAN ÉS A XV. SZÁZAD ELSŐ KÉT HARMADÁBAN

Operatív tanulmány a Magyarországi művészettörténeti kézikönyv II. kötetéhez

I. AZ ÖSSZEFOGLALÁS ÁLTALÁNOS PROBLÉMÁI

1. Periodizációs kérdések

A kézikönyv II. kötetében tárgyalandó periódus határait részben történeti megfontolásokból, részben a művészettörténeti jelenségek belső logikáját követve, a korábbi előkészítő munka során úgy vontuk meg, hogy azok semmiképpen sem tekinthetők egy egységes stílus-történeti szakasz (gótikus művészet) határainak, hanem stílustörténeti szempontból a középkori művészetnek több alperiódusát fogják össze.

Az így megvont, merevnek semmiképpen nem tekinthető korszakhatárok jól indokolhatók. A kötet *kezdő-pontjaként* az 1310-es évek második felének művészete kíváncsodik, két okból is. Egyrészt, ez az az időszak, amelyben első ízben válnak megfoghatóvá Magyarországon (de általában Közép-Európában is) a XIV. századi művészet sajátos vonásai; másrészt, köztörténeti szempontból is (Károly Róbert uralmának és vele az Anjou-dinasztiának politikai konszolidálódása) csak ilyen rugalmasan és ebben az időben megvont határvonal képzelhető el; harmadsorban pedig bevált az a gyakorlat (példájaként vö.: Györffy: Történeti földrajz), hogy az Árpád-kor mérlege a XIV. század eleji helyzet (fontos dokumentuma: pápai tizedjegyzék) alapján vonható meg.

Hasonló megfontolásból határozható meg a kötetben tárgyalandó szakasz *felső határa* is. Itt két lehetőség is kínálkozik, mindkettő inkább stílustörténeti határvonalat jelenthet. A korábbi a lágy stílus, internacionális gótika felső határvonala lehetne, az 1430–40 közötti évtizedben, s záró dátumként pl. Zsigmond halálának dátumát (1437) lehetne elképzelni. Ennek az eseménytörténeti és dinasztia-történeti szempontból meglehetősen jelentős határdátumnak (felvehető helyette 1440 is) azonban meglehetősen nehéz a művészettörténeti megítélése. Egyrészt, az eddigi kutatások alapján is valószínűnek látszik, hogy a Zsigmond-kori művészet hatása nem végződik be 1440 körül. Tovább hat kettős értelemben is: egyrészt, élnek még a század közepének képzőművészetében is a lágy stílus hagyományai, illetve régi központjaival fennálló kapcsolatok; másrészt már Zsigmond korában is mutatkoznak jelei a lágy stíluson túl vezető fejlődésnek, amely nagyobb fontosságra csak a század közepe táján emelkedik emléktanyánkban. Mindehhez hozzá kell tenni, hogy a XV. század második harmadának művészete egyfajta „sötét korszakot” képvisel művészettörténetünkben, amelynek emléktanyaga, kapcsolatai, stílári összefüggései is nagyrészt feltáratlanok. Helyesnek és hasznosnak látszik tehát e szakaszt előfeltételeivel együtt, egy kötetben tárgyalni. Így a kötetben áttekinthető időszak felső határát ennek a homályos, nem eléggé ismert „átmeneti” szakasznak a végén helyes megvonni. Úgy tűnik, hogy ezt az időszakot hasonló óvatossággal és ugyanolyan rugalmassággal, ahogyan a kötet alsó határa is megvonható, Mátyás uralkodásának első felére, 1470 körülre, illetve a XV. század nyolcadik évtizedére tehetjük. Emellett szólnak a következő érvek:

a) a Mátyás politikájában, nem utolsósorban külpolitikájában 1469-ben bekövetkezett fordulat, s ennek belső kihatásai (Vitéz János összeesküvése) is;

b) az e fordulattal összefüggő stílári változások (jól megragadhatók a Mátyás-kori későgótikus építőműhelyek szász–lausitzi–sziléziai kapcsolataiban), illetve az oltárművészetben uralkodóvá váló későgótikus vonások;

c) az itáliai quattrocento-művészet műalkotásainak és mestereinek ez időszaktól kezdve kimutatható importja az udvari művészetben.

Az így lehatárolható, mintegy másfél évszázadot magába foglaló periódus a magyarországi késői feudalizmus történetének világosan elkülöníthető szakaszait foglalja magában. A hagyományos késői középkor-elképzeléssel (1300 k. – 1526) szemben, magában foglalja a központi hatalom megerősítésének, az áruterelés rendszerére alapján kialakuló pénzgazdálkodás jelentősebb változásának korszakát. Fontos szerepet kap e szakaszban a városfejlődés fellendülése, majd részleges visszaesése, jelentős társadalmi tendenciát képviselnek a rendiség kialakulása, az államhatalom megosztására irányuló törekvések. Külpolitikai tekintetben is érvényesül e korszak egysége: a magyar feudális állam e korszakban áll Közép-Európában betöltött jelentőségének csúcspontján, s mindvégig az Anjou-korban kialakult külpolitikai irányvonal meghatározó szerepe érvényesül. Az ettől való eltérés, nem utolsósorban a török elleni védelmi harc bizonyos fokú háttérbe szorulása éppen az 1470-es évektől, a Mátyás politikájában beállt fordulattól kezdve figyelhető meg, amelynek következményei messzemenően meghatározzák a magyar későközépkori állam további sorsának alakulását. Történeti (és nem egyedül dinasztikus történeti) szempontból bizonyos mértékig erőteljesebben is érvényesül a tárgyalandó periódus egysége, mint a művészettörténeti stílustörténet szempontjából. Világosan kirajzolódnak a korszak alperiódusai is. E tekintetben, mind a gazdasági- és társadalomfejlődés szempontjából, mind bel- és külpolitikai szempontból világos határvonalak húzhatók egyrészt Károly Róbert periódusa után, az 1340-es években, mind Nagy Lajos korszakát követően (1382, illetve 1380-as évek), továbbá Zsigmond, illetve Albert uralkodásának végén (1439).

Az így nyert köztörténeti alperiódusok hozzávetőleg fedik a *művészettörténeti periodizációt* és durva megközelítésben egybeesnek a stílustörténeti jelenségek fő időbeli egységeivel is. A XIV. századi magyarországi művészet kialakulása szempontjából, s egyáltalán az emléktanyára vonatkozó adatok miatt, az új jelenségek elterjedését az 1310-es évektől kezdve számíthatjuk. Amennyire ez a Károly Róbert-kori művészet gyéren fennmaradt emlékeiben megragadható, Magyarországon is egy *késői klasszikus gótika* képe rajzolódik ki. Úgy látszik, hogy a részben közép-európai szomszédsági viszonyokból magyarázható, részben egyéb, pl. szerzetesrendi kapcsolatok nyomán megjelenő, végső soron franciaországi eredetű stílusvonások mellett ez időben jut hangsúlyos szerephez, leginkább a képzőművészeti emlékekben megfogható módon, az itáliai művészet stílusátása. Mivel e periódusban nagyrészt bizonytalanul datálható, többé-kevésbé izolált emlékekkel, nehezen rekonstruálható összefüggésekkel számolhatunk, és mivel a kutatások is többnyire megelégedtek a túlnyomóan monografikus szempontokkal, ennek a periódusnak a bemutatása különösen nagy és új

szerű feladatot jelent, mégpedig nemcsak a kutatási helyzet miatt, hanem azért is, mert rá vár a következő, lényegesen sokoldalúbban ismert korszak bemutatásának megalapozása, az ott kifejezendő tendenciák kezdeteinek ábrázolása is.

Az alperiódus felső határa, úgy látszik, nem követi a köztörténeti periodizációs választóvonalat, hanem határozottan az 1350-es évekre, esetleg 1360 körülre tolódik. Megjegyzendő, hogy kétszeresen sem érdemes szigorú kronológiai lehatárolással dolgozni: nemcsak azért, mert az egyes emlékek csak a legritkább esetekben köthetők pontos évszámokhoz, hanem azért sem, mert egy-egy stílusjelenség visszhangja általános tapasztalat szerint nem ritkán fél évszázad elteltével is tapasztalható még. Éppen e hagyományok kialakulásának vizsgálatában vár fontos feladat azokra a vizsgálatokra, amelyeknek célja a stílusrétegek feltárása.

Világosan kibontakozik az 1350–60 közötti évtized stílusir fordulópont-szerepe emlékanyagunkban. Nyilvánvaló e periódusban az udvari művészet mérvadó jellege. Egyrészt, a dél-németországi és csehországi központokkal való szoros összefüggés, másrészt, folytatódólagos, de újabb forrásokból táplálkozó itáliai művészeti impulzusok, és nem utolsósorban, az udvari művészet távoli, nyugat-európai központjait követő izlésbeli és stílusir igazodás határozzák meg e szakasz sajátos jellegét. Bizonyos, hogy e jelenségek meglehetősen egységes művészeti kultúráteredményeztek egészen a század végéig. A fordulópont minden valószínűség szerint 1390 körül állapítható meg. Nehéz probléma e szakasz megnevezése. Ugyanakkor, amikor világosan elkülönül a klasszikus gótikus hagyományoktól, nem tekinthető minden további nélkül a későgótika első szakaszának. Zavart okoz ez a periódus az itáliai művészettörténetben is, ahol jelenségeit olykor a regotizáció szimptomáiként határozzák meg. Jóllehet ebben a stílusban gyökerezik az internacionális gótika stílusa is, mégis a magyarországi emlékanyagban a korszak alkotásai az 1400 körüliekkel éppolyan kevésbé hozzátartoznak közös nevezőre, mint a francia művészetben pl. Beauneveu és Sluter, Csehországban Peter Parler és a Szép Madonnák mestere. Az udvari művészet elnevezésnek legfőbb hibája az, hogy csupán az ún. „magas” művészet szférájára van tekintettel. Hazai, előzetes kutatási eredményeket is kívánunk hangsúlyozni akkor, amikor e szakasz megjelölésül a *közép-európai stílus* terminust javasoljuk.

Az újabb, 1390 körüli periódus kezdetét részben emlékanyagunk festészetben, szobrászatban, építészetben egyaránt markánsan kirajzolódó stílusir sajátosságai, részben pedig az előző korszakban egyre meghatározóbb jelentőségűvé vált közép-európai kapcsolatok alakulása folytán meglehetősen egyértelműen állapíthatjuk meg. Elnevezésül többé-kevésbé problémamentesen az *internacionális gótika* terminus kívánkozik, egyebek között ezért is, mivel ez a kifejezés lényegesen rugalmasabb, kultúrtörténeti szempontból is többet mond, mint a „lágy stílus” pusztán formatörténeti kategóriája. Viszont éppen a „lágy stílus” jelentkezésének felső határainál jelezhető a korszak vége. Ennek kifejlődése ugyancsak nem történhet mereven és formalisztikusan, hiszen az 1440-es években még mind a magyarországi, mind pl. az ausztriai, sziléziai, lengyelországi anyagban jelentős tényező az internacionális gótika hagyománya, illetve a fokozatos stílusváltás jelensége. Határdátumként éppen ezért az 1430. év táját tartjuk alkalmasnak.

Az 1430-as évek és az 1470-es évek közé eső szakaszban lezajló és fokozatosan általános érvényűvé váló stílusváltások formális szempontból meglehetősen könnyen jellemezhetők (ún. „kemény stílus”). Nehezebb probléma, de nemcsak a hazai anyagban, hanem az egész észak-európai művészettörténetben is, a stílusir tendenciák jellemzése. Az eddigi kutatások eredményei arra utalnak, hogy ez a periódus mind a képzőművészetben, mind az építészetben fontos meghatározó, előkészítő szerepet játszott a következő, majd a kézikönyv III. kötetében tárgyalandó későgótikus periódus szempontjából. Ekkor formálódtak és jutottak túlsúlyra azok a műfajok, stílus-törékvécek és művészeti kapcsolatok, amelyek uralkodó és

meghatározó szerepre emelkedtek az 1470 körüli magyarországi művészetben. Ezért, és az európai művészettörténeti kutatásban jelenleg uralkodó periodizációs elképzelések alapján is, ezt a korszakot mint a *későgótika első szakaszát* kívánjuk bemutatni.

2. Módszertani problémák, stílusir kategóriák

A periodizáció elsősorban *stílustörténeti* jellegű fogalmakon alapul, az egyes alperiódusok jellegének meghatározásakor azonban ugyanúgy, mint a kötetben tárgyalandó korszak egészére vonatkozóan, kerülni szándékozunk a csak stílustörténeti jellegű tárgyalásmódot. Kerülni igyekszünk elsősorban azokat a stílusir kategóriákat, amelyek éppen a XIV–XV. századi művészet egyes jelenségeivel kapcsolatban gyakran használatosak, amelyek többsége határozottan formális szemléleten alapul. A stílustörténeti periódusfogalmak nem formális, hanem a tartalmi jelenségeket is figyelembe vevő alkalmazásával mód nyílik arra, hogy a velük jellemzett korszakokat, illetve szakaszokat általános történeti, művelődéstörténeti jelentőségükben is megvilágítsuk.

A stílustörténeti fogalmak segítségével történő periodizálás egyben azt a célt is szolgálja, hogy segítségükkel megoldjuk a *magyarországi és az egyetemes művészettörténet korrelációjából* eredő periodizációs problémákat. Korábbi művészettörténeti gyakorlatunkban éppen a XIV–XV. századi művészet történetében gyakori volt az elszakadás az európai művészettörténeti periodizáció gyakorlatától. Ennek egyik megnyilvánulási formája az, hogy a „korai”, „érett”, „késői” fázisok elnevezését a gótikában mindig a magyarországi viszonyokra alkalmazták, tehát a gótika tatárjárás utáni recepcióját feltételezve, a korai gótikus fázis a Nyugat-Európában érettné vagy klasszikusnak tekintett stílusjelenségekhez kapcsolódott, s így a XIV. században volt szokás érett gótikáról beszélni. A magyarországi periodizáció ilyenfajta elválasztása az európai művészettörténet ütemeinek hagyományos megkülönböztetésétől olyan eljárás, amely eleve feltételezi a hazai fejlődés öntörvényű függetlenségét (vö.: „Sondergotik”). Ezért az európai érvényű stílusir periódusok fogalmaitól csak ott szabad eltérnünk, ahol erre éppen az emlékanyag sajátosságaiban rejlő okok is alkalmat adnak (így tartjuk indokoltnak a közép-európai stílus elnevezést a XIV. század második felében).

A kötetben alkalmazandó stílustörténeti fogalomrendszerrel és egyben a magyarországi fejlődés koncepciójával is összefügg az a kérdés, mennyire indokolt a kötetben tárgyalt anyag egészét a *gótika* címszava alatt tárgyalni. Ez az eljárás is részben ellenkezik a magyarországi művészettörténetírás eddigi gyakorlatával, amelyben a XIV. századtól kezdve uralkodó szerepet kap a *protoreneszánsz* fogalma, sőt, az a feltételezés is, hogy az itáliai művészeti kapcsolatok fokozatos erősödve, előkészítik a reneszánsz művészet Mátyás korában végbement térhódítását. Valójában ez a kontinuitás fejlődés éppen a XV. század elejének emlékanyagán nem igazolható hézagmentesen, s úgy tűnik, az itáliai tendenciák uralmának igazolására gyakran idéztek olyan, itáliai eredetű, de egész Közép-Európában széles körben elterjedt, főként festészeti emlékek által képviselt jelenségeket, amelyek Magyarországra valószínűleg nem közvetlenül itáliai forrásból jutottak. Mivel a protoreneszánsz jelenségek itáliai szerepe, továbbá a quattrocento reneszánszával való közvetlen összefüggésük egyébként is kérdéses, továbbá a XIV. századi udvari művészetekben, az internacionális gótikában jelenlévő, és a reneszánsz művészetének fontos törekvéseit megelőző stílustörténeti és műfaji jelenségek ugyancsak nem hanyagolhatók el, nem tarthatjuk minden előzetes vizsgálat nélkül elfogadhatónak a XIV. századi művészet protoreneszánsz tendenciájának egyoldalú hangsúlyozását. Még kevésbé helyeseltető e tendencia direkt azonosítása bármilyen társadalomtörténeti jelenséggel (pl. a városi polgárság törekvéseivel). Így az általában e fogalomkörben tárgyalt, főképpen képzőművészeti jelenségeket konkrét vizsgálat alá kell vonni és megfelelően értékelni, de úgy látszik, hogy a

protoreneszánsz egyoldalú hangsúlyozása vagy periodizációs alapfogalomra tétele éppúgy a magyarországi fejlődés egyoldalú megítélését eredményezhetné, mint a Sondergotik-elmélet bármilyen formájának elfogadása.

A gótika tárgyalására kerülő fejlődési *fázisait* egyébként is helytelen lenne csupán egymásra következő, a folyamatos fejlődés egyszerű etapjaiként felfogható szakaszokként tárgyalni. Kultúrtörténeti jellegű felfogásuk egyúttal azt is jelenti, hogy mindegyikük viszonylag önálló struktúrát képvisel, olyan művészeti jelenségeket, amelyek valóban egy-egy korszak történeti és kulturális viszonyainak teljességéből érthetők meg. Nyilvánvaló, hogy pl. a késői klasszikus gótika fázisa nem egyszerűen csak egyik elődje az internacionális gótikának vagy a késői gótikának, hanem olyan önálló stílusképlet is, amely éppúgy, mint a többi, általunk feltételezett stílusváltozat is, sajátos kvalitásokkal, eltérő európai kiterjedéssel és központokkal rendelkezik. Éppen ilyen szempontú vizsgálatokkal lehetne tisztázni a magyarországi művészet mindenkor — és éppen a korszak folyamán is többször változó — helyzetét, az egyetemes művészettörténeti folyamatokhoz való viszonyát.

Mindez természetesen állásfoglalást követel a gótikus stílus egésze és annak magyarországi története szempontjából is. Ez elsősorban úgy képzelhető el, ha a szorosabban a kötet témaköréhez tartozó emlékeken túl, a korszakhatárok tisztázása során áttekintjük a gótika stílusjelenségének magyarországi történetét, azaz: visszatekintünk a stílus előbb, a kézikönyv I. kötetében tárgyalandó kezdeteire, és kitekintünk a késői gótikának majd a III. kötetben tárgyalandó jelenségeire is. Ezt az eljárást különösen az a körülmény diktálja, hogy a kötet végső soron nem egységes, stílustörténetileg felfogott kort, hanem több alperiódust tárgyal.

A magyarországi művészettörténet egyetemes korrelációjának kérdését érinti e korreláció tárgyalási módszerének, bemutatási módjának problémája is. Mindez nemcsak abban fejeződik ki, hogyan nevezhetjük el a magyarországi művészettörténet egyes periódusait úgy, hogy terminusaink általános művészettörténeti szempontból is használhatók, s ugyanakkor a magyarországi viszonyok sajátosságaira is alkalmazhatók legyenek. Problémát jelent az is, hogy számos művészettörténeti jelenséget elsősorban csak *stíluskritikai* módon tudunk elkülöníteni. Nevezetesen arról van szó, lehet-e és indokolt-e a magyarországi művészettörténeti jelenségeket mint *idegen művészeti „hatásokat”* tárgyalni. Az ilyenfajta tárgyalásmódnak kétségtelenül megvan az a veszélye, hogy a korszak egész magyarországi művészettörténete feloldódik különböző idegen befolyások egymássallettségében vagy egymásutánjában. Ugyanakkor nem is lehet lemondani erről az eljárásról, mert éppen a magyarországi stílusjelenségek forrásainak és közvetítőiknek tisztázásától reméljük számos stílusjelenség jellegének, kronológiájának egyedül hiteles megvilágítását. E tekintetben éppúgy a helyes mérséklet útján kell maradnunk, s a források tisztázását nem szabad összetévesztenünk a stílustörténeti megítéléssel, amint óvakodnunk kell az ellenkező végletől, minden Magyarországon volt műalkotás szükségképpen magyarrá nyilvánításától is. A hatások, közvetítéssel hozzánk érkező stílustendenciák kutatásában, de ugyanúgy a stílusjelenségek belső központokból való kisugárzásának vizsgálatában is, mindig a tárgyalt művészeti jelenségek alapjellegéből, a stílusrétegek, egyidejű stílusváltozatok között elfoglalt helyéből kell kiindulnunk.

Ezért helyesebb tehát, ha nem egyszerűen csak passzív befogadáson alapuló hatásokat, hanem *stílusis tendenciákat* veszünk figyelembe. Így oldható meg az a nehézség is, amely a viszonylag szűk periódusokra szabott, meglehetősen statikus kronológia, és az e határokat ritkán respekáló stílusjelenségek ellentmondásából származik.

Elvileg is különös jelentősége van annak, hogy megkülönböztessük a kor művészetében kialakult, *társadalmilag determinált stílusrétegeket*, illetve az egyes stílusis tendenciák hatókörét, vagy hatásuk elterjedésének egyes ütemeit. Nyilvánvaló, hogy a művészeti kapcsolatok tekintetében, műalkotások importálásában és kivitelében, a stílustendenciák recepciójában, de műfaji, ikonográfiai

tekintetben is más-más előfeltételekkel kell számolnunk az udvar, a különféle szerzetesrendek, a városok vagy a falvak környezetében. Mindegyik szférában másként érvényesülnek a stílusis impulzusok, mások a kulturális előfeltételek, az igények, s természetesen, más a hagyományok szerepe, eltérőek magának a hagyományozódásnak a feltételei is. A stílusrétegek világos elválasztása azonban egyszersmind gyakorlati feladatunk is, hiszen ezt diktálja már emléktárgyunk fennmaradásának sajátos körülményei is: míg az alsóbb rétegek emléktárgya viszonylag egyenletesen maradt ránk, már városi emléktárgyunk főleg csak a peremvidékekre korlátozódik, s az udvari művészet szférájában egy-egy véletlenül túlélő emlékből kell meglehetősen messzemenő következtetéseket levonnunk. Ki kell dolgozni tehát annak az eljárásnak a módszereit is, amelynek révén az alsóbb szférákban megfigyelhető és többnyire eleve eltorzított tükröződésekből következtetünk az elsőrendű központok elveszett művészetére.

Ugyanez érvényes a csak írott forrásokból ismert műalkotások, művészek értékelésére, az importtárgyak helyzetének megítélésére, a Magyarországról vagy magyarországi donátorok révén külföldre került műalkotások tárgyalására. Mindezeket a kötetben tárgyalandónak tartjuk, a belőlük levonható következtetések nélkülözhetetlenek, de egyben itt is hangsúlyoznunk kell a lehető legfinomabb distinkció és az átgondolt, módszeres eljárást szükségességét.

3. A kötet tagolása

A kötetben tárgyalandó anyag komplex tárgyalását, az emléktárgy és a fejlődési tendenciák lehetőség szerinti teljes és változatos szempontú bemutatását úgy lehet elérni, ha a kötet bevezetése (A) és A művészetek a XIV—XV. századi Magyarországon (B) fejezetei elemzik a korszak egészére jellemző, illetve nem periodizálható jelenségeket, míg a kötet másik (C) főfejezete marad az emléktárgy rendszeres bemutatása. A bevezetőben tárgyalandó mindenekelőtt a korszakhatárok és a korszak belső periodizációjának indoklása, továbbá az előző és a következő kötettel való kapcsolat. Vázolandó a korszakra vonatkozó kutatások története és szükséges a XIV—XV. századra vonatkozó stílusfogalmak kritikai vizsgálata is.

Az első főrész tárgya a XIV—XV. századi magyarországi művészet áttekintő, általános vizsgálata. Itt ismeretendő az ország művészeti földrajzi tagolódása, bemutatandó a településtörténeti helyzet, illetve a korszak településtörténeti és urbanisztikai fejlődésének vázlata. E fejezet fontos része a kor művészetének stílusrétegek, illetve stílustendenciák szerinti elemzése, mindenekelőtt a megrendelő központjából. Áttekintendő a művészi munka szervezésére és értékelésére vonatkozó adatok, s az e téren kimutatható fejlődési tendenciák. Itt kell foglalkozni továbbá a korszak művészetének ikonográfiai, tematikai és műfaj-történeti jelenségeivel, valamint az e téren végbement fejlődéssel.

A kötet második része a XIV—XV. századi magyarországi művészet emléktárgyat tárgyalja, korszakok szerinti tagolásban. A négy korszak mindegyikét a legfontosabb köztörténeti adatokat összefoglaló, a társadalomtörténet fő tendenciáit vázoló, s a korszak művészettörténeti képét meghatározó stílusfordulatokat, művészeti földrajzi jelenségeket, domináns stílusrétegeket és -tendenciákat összefoglalóan áttekintő fejezetek vezetik be.

A további fejezetek az emléktárgyat a művészeti ágak rendjében tárgyalják, úgy, hogy a fejezettek tagolása általában kövesse az emléktárgy belső, stílusis, műfaji és keletkezési körülmények szerinti összefüggéseit. Így általában együtt tárgyalandó az építészet és az építészeti szobrászat emléktárgya, kivéve a későbbi szakaszokat, amelyekben az autonóm szobrászat már jelentősebb szerepet játszik. A festészet autonómnak tekinthető műfajai (falfestészet, könyvfestészet) általában együtt tárgyalandók más műfajokkal ott, ahol a stílusjelenségek jellemzésére kerül sor, de azokban a későbbi periódusok

ban, ahol a faszobrászat és a táblaképfestészet emlékei is ránk maradtak, helyesebb a szárnyasoltárművészet maradványait együtt tárgyalni. Hasonló módon, a megfelelő szobrászati, illetve festészeti fejezeteknek is kell foglalkozniuk egyes kisművészeti technikák képzőművészeti jellegű emlékéanyagával, így a pecsétábrázolásokkal, ötvösszobrászattal, kerámiaszobrászattal, hímzésekkel stb. Legkevesebb a kisművészetek tárgyalására nézve állíthatók fel előre szerkezeti sémák, mivel itt kevésbé egyenletes az emlékéanyag fennmaradása. A XIV. században nem tárgyalható pl. a bútorművészet, a textilművészet emlékéanyaga, ami a későbbi áttekintésben már bizonyos mértékig szóhoz jut.

Általában következetesen megvalósítható a kötet besztásában az az alapelv, hogy a második, a stílustörténeti jelenségeket bemutató főrész csakis az emlékéanyaggal képviselt jelenségeket mutassa be, így különválasztva a valóban stílustörténeti tárgyalást a történeti rekonstrukciótól és következtetésektől. Az említések, írott források alapján ismert emlékeknek, rajtuk kívül a viselettörténet nagyrészt csak közvetett forrásokból megismerhető jelenségeinek a bevezető stílusrétegeket tárgyaló fejezetében van helye, mégpedig minél nagyobb pontossággal és részletességgel tárgyalásban.

4. A korszakra vonatkozó kutatások jelenlegi helyzete

A szintézis csak egy egyszeri status quo alapján képzelhető el. Sem a hazai emlékéanyagra vonatkozó ismereteink tekintetében, sem az írott források ismeretében, sem az egyetemes művészeti korrelációk tekintetében nem képzelhető el olyan állapot, amelyben a kutatás befejezettnek nyilvánítható. Így mindig is csak viszonylagos érvénnyel lehet kijelenteni, hogy valamely terület kutatása a szintézis elkészítésére érett.

A hazai emlékéanyag a korszakra nézve az utóbbi egy-két évben is lényegesen gyarapodott. Mindenekelőtt a budai Várban talált, művészi kvalitásában és mennyiségében is jelentős szoborlelet bizonyára részben a hazai központok jelentőségének, a stílusfejlődés ütemének és a művészeti kapcsolatok irányainak megítélésében is újabb feladatokat ró kutatásunkra. Hasonlóan jelentős, bár kvalitatív tekintetben talán kisebb értékű tanulságok várhatók az Óbuda középkori topográfiájának és egyes emlékeinek pontosabb ismeretéhez vezető kutatásoktól. Jelentős új eredményeket hoztak a visegrádi ásatások korszakunkra nézve is. A várostörténeti kutatások közül elsősorban a lépésről lépésre haladó soproni műemlékvédelmi munkák hozhatnak újabb fontos eredményeket. De kisebb-nagyobb részleteredményekkel, köztük számos építéstörténeti adat tisztázásával és újabb képzőművészeti emlékekkel, köztük igen jelentőséssel is bővítik a korszakról alkotható képet a műemlékvédelmi munkák és a régészeti kutatások. Ezek eredményeivel kapcsolatban a legnehezebb problémát a tudományos feldolgozás viszonylag lassú üteme jelenti. Legjelentősebb tanulságaiknak ismerete, összefoglalása ugyanakkor elkerülhetetlenül feldolgozandó lesz egészen a kötet kéziratának lezárásáig.

Nagyobbak az információs problémák a szomszédos országok emlékéanyagát tekintve. Viszonylag a legkönnyebb az információszerzés és a tudományos kutatás a szlovákiai emlékéanyagban. Az anyag súlyát és számát tekintve, minden eddigi, nagyrészt kevésbé rendszeres, és túlnyomórészt magánérdekből folytatott kutatás kevésnek bizonyul az erdélyi emlékéanyagra nézve. Alig ismert a Szovjetunió kárpát-ukrajnai területének gótikus emlékéanyaga. Ugyancsak hiányoznak a rendszeres kutatások a jugoszláviai emlékéanyagra nézve. Különösen nagy problémát okoz a horvátországi és dalmáciai művészeti fejlődés feldolgozatlansága, a magyarországi művészettörténet szempontjából áttekintendő emlékéanyag fogyatékos ismerete. Bár egyes területeire nézve megbízható topográfikus feldolgozások vannak, nem problémamentes az ausztriai, burgenlandi emlékéanyag ismerete sem. Természetesen, ha lehet, még nagyobbak a művészeti export vagy a műgyűjtés során külföldre került magyarországi

eredetű műalkotások körüli problémák. Ezekre nézve azonban a legalapvetőbb kérdéseket megoldhatná Genthon István hátrahagyott corpusának megjelentetése.

A régebben megjelent publikációk nyomán kielégítőnek mondható az emlékéanyag ismerete, ha értékelése nem is mindig problémamentes a táblaképfestészet és a faszobrászat területén, ahol Radocsay Dénes corpusai nagyrészt teljes áttekintést nyújtanak. Az emlékéanyag bővülése miatt más a helyzet a falképfestészetben, de a corpus itt is, ma is megbízható kiindulópont. Aligha következhet be lényeges bővülés a könyvfestészet emlékéanyagában.

Az utóbbi időben, már a kézikönyv előkészítése során, ezekhez az előmunkálatokhoz további részletfeldolgozások, illetve adatgyűjtések járulnak, amelyeknek eredményeiről részben tájékoztattak az 1974 őszén a Művészettörténeti Kutató Csoport által rendezett felolvasó ülésszak beszámolója. Ennek tapasztalatai alapján állítható, hogy a jelenleg is folyó kutatások megfelelő bázist jelentenek a kézikönyvkötet elkészítéséhez a középkori falképfestészet és táblaképfestészet, az ötvösművészeti kutatások, a textilművészet emlékéanyagának feldolgozása és részben az építészettörténet terén is. Ez utóbbi területen a kézikönyvkötet munkálataival párhuzamosan folynak az akadémiai építészettörténeti szintézis munkálatai is. A kézikönyv II. köteté számára készült egyes előtanulmányok munkatanulmány formájában rendelkezésre állnak a Művészettörténeti Kutató Csoportnál. Ugyanitt jelentős adattári anyag is segítheti a kötet előmunkálatait: mindenekelőtt a meginduló, a magyarországi pálos rendi emlékek szempontjából nagy fontosságú forrásközlések, a pecsétmásolat-gyűjtemény olyan fondok, amelyek közvetlenül is támogatják e kötet munkálatait, de mellettük más adatgyűjteményekben is bőven található e célra értékesíthető anyag.

Problémát egyes iparművészeti műfajok és ágak (pl. fémművészet, síremlékszobrászat, pecsétek) emlékéanyagának hiányos ismerete, illetve az ezekkel való foglalkozás hiánya okoz, s ezen kívül bizonyos alapvető gyűjtések (kőfaragványok, várak és erődítések, falusi templomok rendszeres jegyzékei, ikonográfiai típusok jegyzékei) hiánya nehezíti az áttekintést. E feladatoknak jó része azonban olyan nagyszabású és rendszeres munkát igényel, hogy végleges tanulságaikra már aligha számíthatunk a kézikönyv megírásakor, noha támogatásukról sem mondhatunk le teljesen.

II. A kötet vázlatos tervezete

A) Bevezetés

1. A korszakhatárok és a belső tagolás indoklása
2. A XIV—XV. századi magyarországi művészet kutatásának története
3. A XIV—XV. századi művészettörténetre alkalmazott fogalmak kritikai vizsgálata
4. A XIV—XV. századi magyarországi művészet európai helyzete

2 iv

B) A művészetek a XIV—XV. századi Magyarországon

1. Művészeti földrajzi viszonyok, településtörténeti jelenségek és városfejlődés a korszakban
2. Stílusrétegek, stílári tendenciák
 - a) az udvari művészet és központjai
 - b) országos méltóságok és a világi főpapság
 - c) szerzetesrendek
 - d) a nemesség művészeti szerepe
 - e) városok művészete
 - f) a falu művészete

6 iv

3. A művészeti munka szervezeti formái az egyes művészeti ágakban, a munkaszervezet fejlődése, a művészeti munka értékelése

1 iv

4. A XIV—XV. századi művészet tematikai, ikonográfiai jelenségei, műfajtörténeti problémák	2 ív
C) A XIV—XV. századi magyarországi művészet emlékei	
I. A késői klasszikus gótika (1310/20—1350/60)	
1. Bevezetés	1 ív
2. Építészet és építészeti plasztika	
a) Városépítészet, fejedelmi rezidenciák	
b) A románkori székesegyházak gótizálása, újjáépítése (Székesfehérvár, Esztergom, Nagyvárad)	
c) A szerzetesrendek építőtevékenysége és stíluskapcsolataik. Az ausztriai, dél-németországi, csehországi kapcsolatok	3 ív
3. Festészet és szobrászat	
a) A klasszikus gótika tendenciái: a krígi oltárszárnyak, a toporci és szlatvini Madonnák, utóklasszikus-lineáris stílus a falfestészetben és a könyvfestészetben	
b) Itáliai és itálobizantinikus kapcsolatok a falfestészetben, itáliai trecento-kapcsolatok a könyvfestészetben	2 ív
4. Kisművészetek	
a) Az ötvösség emlékanyaga és a korszak pecsétei	
b) Keramika	2 ív
II. A közép-európai stílus (1350/60—1390 körül)	
1. Bevezetés	1 ív
2. Építészet és építészeti szobrászat	
a) Hagyományok és új jelenségek a koldulórendi és a városi építészetben	
b) A közép-európai udvari („grafikus”) stílus a profán és az egyházi építészetben (Buda, Visegrád, Zólyom, Diósgyőr stb.)	
c) Dél-németországi, ausztriai, csehországi kapcsolatok az építészetben és építészeti szobrászatban. (Buda, Garamszentbenedek, Pozsony, Szászsebes stb.)	
d) Ausztriai kapcsolatok Nyugat-Magyarországon	4 ív
3. Szobrászat	
a) A síremlékszobrászat (ornamentális emlékek — figurális síremlékek: Székesfehérvár, Pannonhalma, Gyulafehérvár stb.)	
b) A Kolozsvári testvérek művészete	
c) Faszobrászati emlékek	2 ív
4. Festészet	
a) Itáliai festészeti alkotások az Anjouk körében (az aacheni, mariazelei, cęstochowai fogadalmi képek problémái stb.)	
b) A könyvfestészet itáliai összefüggései (Képes Krónika, Secreta secretorum stb.)	
c) Itáliai trecento-kapcsolatok a falfestészetben	
d) Német- és csehországi kapcsolatok a könyvfestészetben (Ganois Vencel Bibliája, Henrik csukárdi plébános stb.)	
e) Ausztriai és csehországi összefüggések a falfestészetben (Csaroda, Žseliz, Lőcse, Almakerék stb., Aquila János)	3 ív
5. Kisművészetek	
a) Ötvösség: helyi produkció és az import szerepe. A XIV. század első fele hagyományainak továbbélése, az aacheni ötvöstárgyak, a zárai Szt. Simeon-ereklyetartó, német- és csehországi kapcsolatok. A pecsétek, pénzek	
b) Fémművesség (a bronzöntés emlékei)	
c) Keramika	2 ív

III. Az internacionális gótika (1390 k.—1430 k.)

1. Bevezetés	1 ív
2. Építészet és építészeti szobrászat	
a) A késői Parler-stílus megjelenése és hatása (Buda, Kassa és hatásai stb.)	
b) Bécsi és dél-németországi kapcsolatok az építészetben és az építészeti szobrászatban (Pozsony, Sopron, Kassa stb.)	
c) A világi építészet emlékei és stíluskapcsolatai	
d) Helyi iskolák (Nyugat-Magyarország, Szepesség, Erdély stb.)	4 ív
3. Szobrászat	
a) A lágy stílus kapcsolatai az önálló szobrászatban (Síremlékek, kultusz-szobrok)	
b) A lágy stílus faszobrászatának emlékei és stíluskapcsolatai	2 ív
4. Festészet	
a) Itáliai festészeti kapcsolatok és a hagyományok továbbélése	
b) Csehországi kapcsolatok a falfestészetben (Ludrova, Kassa, Székelyderzs, Csetnek, Szalonna stb.)	
c) Könyvfestészet	
d) A táblaképfestészet első emlékei. A lágy stílus hatásai himzéseken	3 ív
5. Kisművészetek	
a) Ötvösség: Az import (Mátyás-kálvária stb.) és a helyi produkció (pl. Szt.-László herma) viszonya. Pecsétek és pénzek	
b) Fémművesség	
c) Textilművészet: himzett paramentumok	
d) Az ún. Zsigmond-nyergek	
e) Keramika	2 ív

IV. A későgótika első szakasza (1430 k.—1470 k.)

1. Bevezetés	1 ív
2. Építészet és építészeti szobrászat	
a) A szepességi kéthajós templomok köre	
b) Ausztriai stíluskapcsolatok: Puchspaum és köre, Kassai István, a csütörtökhelyi Zápolya-kápolna kérdése	
c) Erdélyi építőműhelyek: Kolozsvár, Brassó, Nagyszeben és körük	
d) Dél-németországi stíluskapcsolatok. Vajdahunyad, Tövis stb. A gyulafehérvári Hunyadi síremlékek. Budai, esztergomi, veszprémi, székesfehérvári síremlékek	4 ív
3. Szobrászat és táblaképfestészet	
a) A „kemény stílus” megjelenése a szobrászatban	
b) Táblaképfestészeti emlékek (ausztriai stíluskapcsolatok, a mateóci oltár és köre stb.)	2 ív
4. Festészet	
a) Könyvfestészet: az ausztriai kapcsolatok kérdése. Albert és V. László körének festői	
b) Falfestészet	2 ív
5. Kisművészetek	
a) Ötvösség: Pecsétek, pénzek. Korai sodrony-zománcos emlékek	
b) Fémművesség	
c) Textilművesség	
d) Keramika	
e) Bútorművesség	2 ív
D) Bibliográfia és képjegyzék	3 ív
A szöveg teljes terjedelme:	60 ív
Reprodukciók:	30 képív
Szöveg köztí, vonalas ábra:	kb. 200

Marosi Ernő

ART IN HUNGARY IN THE 14TH CENTURY AND THE FIRST TWO THIRDS OF THE 15TH CENTURY

A project for the 2nd volume of the synthesis of the History of Art in Hungary.

- A) Introduction
 - 1. Arguments for the delication of periods and inner distribution
 - 2. History of the investigation of the art in Hungary in the 14th—15th centuries
 - 3. Critical survey of terminology applied in the history of art of the 14th—15th centuries
 - 4. Position of 14th—15th century art of Hungary in Europe
- B) Arts in 14th—15th century Hungary
 - 1. Geography of art, urban history and urban development in the period
 - 2. Layers of style, stylistic tendencies
 - a) art of the royal court and its centres
 - b) high rank officials and the clergy
 - c) monastic orders
 - d) role of aristocracy in art
 - e) art in towns
 - f) art in villages
 - 3. Organizational forms of artistic work in different branches of art, development of the organizational form, evaluation of artistic work
 - 4. Subject matter, iconography of 14th—15th century art, problems of the history of the different arts
- C) Documents and traces of the art in Hungary in the 14th—15th centuries

I. Late classical Gothic art (1310/20—1350/60)

- 1. Introduction
- 2. Architecture and monumental sculpture
 - a) Architecture of castles, royal residences
 - b) Gothic reconstruction of Romanesque cathedrals (Székesfehérvár, Esztergom, Nagyvárad)
 - c) Building activity of monastic orders, their stylistic relations. Austrian, South-German and Czech relations
- 3. Painting and sculpture
 - a) Trends of classical Gothic: altar wings of Krig, Madonnas of Toporc and Szlavitz, late classic-linear style in wall painting and book painting
 - b) Italian and Italo-Byzantine relations in wall painting, Italian trecento relations in book painting
- 4. Small arts
 - a) Goldsmith material and the seals of the period
 - b) Ceramics

II. Central European style (around 1350/60—1390)

- 1. Introduction
- 2. Architecture and monumental sculpture
 - a) Traditional and new phenomena in the architecture of begging orders and towns
 - b) Central European Court Style („graphic style”) in profane and ecclesiastical architecture (Buda, Visegrád, Zólyom, Diósgyőr etc.)
 - c) South-German, Austrian, Czech relations in architecture and monumental sculpture (Buda, Garamszentbenedek, Pozsony, Szászsebes, etc.)
 - d) Austrian relations in Western Hungary
- 3. Sculpture
 - a) Sculpture of grave memorials (ornamental and figural gravestones Székesfehérvár, Pannónia, Gyulafehérvár etc.)

- b) Art of the Kolozsvári brothers
- c) Wooden sculpture
- 4. Painting
 - a) Italian paintings under the Anjous (problems of the votive paintings of Aachen, Mariaszell, Czeszochowa)
 - b) Italian relations of book painting (Képes Krónika, Secreta secretorum etc.)
 - c) Italian trecento relations in wall painting
 - d) German and Czech relations in book painting (Bible of Vencel Ganois, Henrik parish priest of Csukárd, etc.)
 - e) Austrian and Czech relations in wall painting (Csaroda, Zseliz, Lőcse, Almakerék, etc., János Aquila)
- 5. Small arts
 - a) Goldsmith work: role of local production and import. Survival of the traditions of the first half of the 14th century, goldsmith works of Aachen, Zára, reliquary of St. Simeon German and Czech relations. Seals and coins
 - b) Metal work (relics of bronze casting)
 - c) Ceramics

III. International Gothic style (cca 1390—cca 1430)

- 1. Introduction
- 2. Architecture and monumental sculpture
 - a) Appearance and impact of late Parler style (Buda, Kassa and their impact, etc.)
 - b) Relations to Vienna and Southern Germany in architecture and monumental sculpture (Pozsony, Sopron, Kassa, etc.)
 - c) Relics and stylistic relations of profane architecture
 - d) Local schools (Western Hungary, Province of Szepes, Transylvania, etc.)
- 3. Sculpture
 - a) Relations of soft style in independent sculpture (tomb sculpture, religious sculpture)
 - b) Relics of wooden sculpture of soft style, and its stylistic relations
- 4. Painting
 - a) Survival of Italian relations and traditions in painting
 - b) Czech relations in wall painting (Ludrova, Kassa, Székelyderzs, Csetnek, Szalonna, etc.)
 - c) Book painting
 - d) Earliest works of panel painting. Impact of soft style on embroidery
- 5. Small arts
 - a) Goldsmith work: Import (Mátyás Calvary, etc.) and local work (e.g. reliquary head of St. László, their relations. Seals and coins)
 - b) Metal work
 - c) Textile art: embroidered paraments
 - d) The so called Sigismund saddles
 - e) Ceramics

IV. Late Gothic: first phase (cca 1430—cca 1470)

- 1. Introduction
- 2. Architecture and monumental sculpture
 - a) Circle of the double-naved hall churches of the Szepes province
 - b) Stylistic relations to Austria: Puchspaum and its circle, Stephen of Kassa, problem of the Zápolya chapel of Csütörtökhely
 - c) Transylvanian architectural workshops Kolozsvár, Brassó, Nagyszeben and their circle,
 - d) Stylistic relations to Southern Germany Vajdahunyad, Tövis, etc. Grave memorials of the Hunyadi family in Gyulafehérvár. Tomb

- sculpture in Buda, Esztergom, Veszprém, Székesfehérvár
3. Sculpture and panel painting
 - a) Appearance of „hard style” in sculpture
 - b) Panel painting relics (Stylistic relations to Austria, altar of Mateoc and its circle, etc.)
 4. Painting
 - a) Book painting: problems of Austrian relations. Painters of Albert and László V. and their circle
 - b) Wall painting
 5. Small arts
 - a) Goldsmith work. Seals and coins. Early relics of wire-enamel
 - b) Metal work
 - c) Textile art
 - d) Ceramics
 - e) Art of furniture
 - D) Bibliography and list of illustrations

Ernő Marosi

KÖZÉPKORI BUDAI FIGURÁLISOK

ÚJABB ÁSATÁSI LELETEK ALAKOS ÁBRÁZOLÁSAI (1962—1974)

Az utóbbi években, 1962 és 1974 között végzett újabb budai ásatásaim során jónéhány ember- és állatábrázolósos leletem akadt. Találtam figurálisokat mind a hajdani pálos főkolostornak, Budaszentlőrincnek romjai között, mind a budai polgárvárosban (a Tárnok s a Tánácsics Mihály utcában). A legtöbbet a királyi palota északi előudvarán. [1]

Ezek az ember- és állat-ábrázolósos műtárgyak már igen régóta foglalkoztattak. [2] A pusztai ásatási kis-leletek sorából az emeli ki őket, hogy műtárgyak. Művészettörténeti mondanivalók hordozói. Ismertetésükre eddig nem — vagy csak hevenyészett, előzetes közlés-ként — került sor. Ezért azután nem szerepelnek azok — e dolgozatom írása közben talált, 1974. évi budavári szoborleleteimmel együtt — a Buda középkori művészetéről írt munkákban sem. [3]

Ezek a műtárgyak mind lelőhelyük, mind anyaguk, mind pedig rendeltetésük tekintetében elütnek egymástól. Csupán két dolog köti össze őket, illetve három. Mégpedig az, hogy valamennyi középkori, valamennyi Budapest területéről való, és valamennyi figurális. Természetes, hogy — e rendhagyó tanulmányom során — elsősorban az emberábrázolósok foglalkoztatnak.

Leleteim sorában akadnak — eleddig ismeretlen típusú — kályhacsempék.

Akad két, egymással összefüggő darab is. Ezek a reliefek, illetve félplasztikák alighanem egy Háromkirályok-ciklus mágusainak — ketteje. Két másik vésett emberarc valamiféle művészi jocusnak a gyümölcse; jux. Olyanféle szobrászi játék, amilyent néha — asztalbontás előtt — kenyérgyurmából csinálnak. Megint egy másik ilyen budai figurálisunk — tisztesség ne essék szólnán — éppenséggel egy XVI. századeleji pipának a dísz. Egy pipának kupakja: emberi koponya, kupa.

Gazdagítja ezt a kis sorozatot — tán egy XIII. századi grafitos, fekete nagydedényhez, vagy kályhaszemhez tartozott — archaikus ízű fejecske is.

De akadt a leleteim közt későgótikus gipsz szobortorzó is. Meg alakos, főpapi sírkömaradvány; törzs, fej s lábak nélkül.

Sorozatomat — 1974 februárjában — azzal a csodálatos finomságú figurálissal kívántam kezdeni vagy zárni, amelyet 1971-ben a budaszentlőrinci [4] pálos kolostor területén találtunk. [5] Remete Szent Pál vörösmárvány tumájának újabban előkerült, gyönyörű, alakos töredéke az. 1475 és 1486 között későgótikáinknak szelíd lelkű, nagy képfaragója, a pálos Dénes mester Budaszentlőrincen faragta.

Munkám végleges leírásának napjaiban, 1974 februárjában azután a budai királyi palota — Zsigmond korában kialakított — északi előudvara alatt újabb meglepő figurálisokra akadtam. Egy — alighanem Zsigmond-kori — kettős leányarccal ékes kályhaszem, [6] majd ugyanez, magányos leányfejjel, utóbb egy női fejét ábrázoló gótikus kő körplasztika gazdagította alakos leleteim számát. Éppen ezeknek a leleteknek fényképezésénél s leírásánál tartottam, amikor 1974. február 16-tól fogva, téli feltárásaim során — úgy mondhatnám: — *rám szakadt* a budai Anjou-, vagy Zsigmond-udvar csodálatos szoborgalériája. [7] Ez a szobortorzó-zuhatag — amely

váratlanul ért de ime: nem ért készületlenül, — mondanom sem kell, jó időre meggátolt megkezdett figurális-esszém megírásában. Hiszen kis híján úgy jártam ezzel, mint ha a soroksári Duna-ág vasárnapi kárász-horgászának horgára — bálna akadna!

Különös érzéssel lapozok bele egy régi, elfelejtett cikkembe. A Művészettörténeti Értesítő 1957. évfolyamában jelent meg. (Az esztergomi Madonna torzó.) „... Madonnánk XIV. századi mestere — olvasom e cikkben —, olyan remekművet alkotott, amely keletkezése századában a hívő áhitatán kívül a művészet elismerését is magára vonhatta. ... *Hazai közsobrászatunk analógiái híján* a magyar gótikus falfaragásban találunk néhány, az esztergomi torzó korhatározása s esetleg a francia föld és Magyarország közé esett útvonal konkretizálása szempontjából felettébb tanulságos támpontot.” [8]

1957-ben — a mások által azóta is hamisnak tartott — esztergomi Madonnának — nem találtam analógiáját a hazai közsobrászatban. És 1974-re, mindent



1. Esztergomi Madonna torzó (Esztergom, Keresztény Múzeum)



2. Gótikus gipsz szobortöredék (Táncsics M. 9.)

összevéve, körülbelül félszáz gótikus kőszoborral gazdagíthattam ezt a korszakot!

Am, úgy gondolom, még a 1974-ben talált budai szoborerdő publikálásának előreeső árnyékában is, érdemes ezt a most exponált plasztikai kis-revüt felvonultatnom! Az 1962 és 1974 között talált figurális leleteknek budai és középkori volta, meg figurálisuk, a leletek sokfélesége ellenére is, vendégjogot ad nekik ezeken a lapokon. Hiszen szétfúzott középkori műveltségünknek minden morzsájáért le kell — de érdemes is — lehajolnunk. Ugyanis a hajdani magyar fővárosnak minden középkori művészeti emléke — ha mégoly töredékes is — valószínű etalon. Mégpedig olyan mustra, zsinórmérték, amellyel a Budánál, Pestnél, Közép-Magyarországnál szerencsésebb sorsú, kevésbé dúlt országárszeinknek épében megmaradt emlékanyagát megmérhetjük. A fővárosnak, mint a középkori Magyarország művészeti centrumának leleteihez viszonyíthatjuk a vidék — és a Felvidék, Szlovákia, Horvátország, Dalmácia, Burgenland — jobban megőrzött emlékanyagát.

Más dolgozataimban foglalkozom azzal: mennyire meglepő egy reneszánsz oszlopő megjelenése az Ipoly-parti Letkésen. Hogyan kerülnek érett reneszánsz megfogalmazású fejezetek a távoli Liptószentmária templomának pilléreire? (Egyszerű a felelet: az első — Letkés — Estei Hippolit és Bakócz érsek patronátusa. A második, Liptószentmária, az oszlopő keletkezése idején Corvin Jánost vallja Liptó hercegének.)

Vagy miképpen kerül a távol Dubravára, annak 1510-ben épített templomába — a gótikában leledző bányavárosok szomszédságába, Zólyomba — egy reneszánsz izmatú táblakép? (A Jézus rokonsága, MNG.)

Itt is csak a patrónust kell megnézni! Dubraviczky Márk és László nevű testvére ezidett Budán II. Ulászló, illetve II. Lajos király allovázmestere.

Eppen Buda — és Esztergom — művészeti-központi helyzeténél fogva tapasztaljuk azt, hogy itt talált figurá-

lis emlékeink, leleteink — első látásra — társtalanok. Vagy: analógiákat hazánkban csak későbbi időkben és távoli tájakról ismerjük. Ezek a — központi művészi-iparművészi forrásokból eredő — műalkotások legfeljebb csak vissza-visszacsillannak a provinciális művészet belőlük eredő s távol vidékekre áradó patakjainak tükrében.

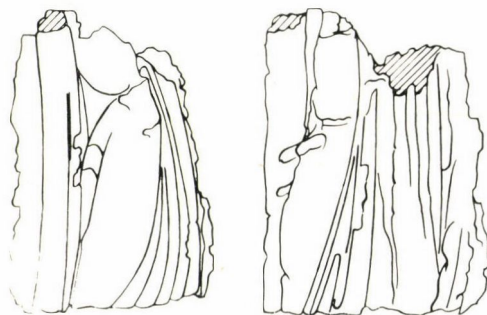
A művészi-iparművészi mintaképeket általában Buda, Visegrád, Esztergom táján kell keresnünk. [9]

Látnivaló tehát, hogy jóformán minden egyes, a középkori fővárosból eredő művészeti emlékünknél fokozott értékű. S ezen belül is külön helyet érdemelnek a — művészt a legmagasabb, legfinomabb kifejezésre kényszerítő — figurálisok.

Elsősorban az emberábrázolások. Hiszen az emberábrázolás két dolgot fejez ki. (Két dolgot fejez ki, de három relációt takar.) Az emberábrázolás kifejezi a modellt, de kifejezi a művészt is. Így az emberábrázolás — amelyben a művész a maga legsajátabb ízlését, bírálatát, eszményét, gúnyját, rajongását, egyszóval: magamagát is megmondja —, gazdagabb zárványa, bonyolultabb letéte a múltnak, mint a pusztá plasztika, a dekoráció, az egyszerű használati tárgy. A merő lelet.

És még egy: az emberábrázolás nemcsak modellt és művész kapcsolata! Relációt teremt a modellt, a művész s a szemlélő között, tehát a műtárgy és közted, a tegnap és a ma között is.

Lássuk tehát 1962 és 1974 között — tehát még a budai nagy gótikus szoborsereglet felfedezése előtt — felt figurálisainkat! (Azoknak ismertetése — úgy vélem — maradék írói-kutatói erőmet úgys jó időre leköti majd.) Hiszen csak most, hogy ezeket a régebbi leleteimet leírom — s búcsúképpen —, revízió alá veszem, csak most látom: ezek a régebben talált plasztikai szilánkok milyen sok logikai-kutatói örömet szereztek! S, ha ezeknek leírása is ennyi időbe telt, mennyi időbe telik majd az eddig négy-tucatnyi budai gótikus szobornak a leírása!



SOBORTÖREDÉK. GIPSZÖNTVÉNY. M=1:2. FELMÉRTE: CZAGÁNY ISTVÁN. 1974. IV. 30.

3. Gótikus gipsz szobortöredék (Táncsics M. 9.), rajz

Az itt ismertetésre kerülő leletanyagot két nagyobb csoportba osztottam. Képzőművészeti és iparművészeti hordozók figurálisaira. A képzőművészetieket is kétfelé. Körplasztikákra és reliefekre.

I.

KÖRPLASZTIKÁK

1. Gótikus gipsz-szobor töredék

A budai Várnegyedben a régi királyi nagykúria, a Kammerhof kutatása során, az I. Táncsics Mihály u. 9. sz. ingatlan telkén, az ún. „B” épület[10] törökkori betöltési anyagában került elő. Drapériás nőalak testének töredéke gipszből, a felsőcombtól az alsócomb közepéig. Magassága 34, szélessége a talpnál, illetve a felső, egyenes lemetzésnél 26 cm.

Gipsz voltánál fogva többen kételkedtek középkori voltában. A feltárás körülményei azonban, stílusjegyeivel együtt, a szobor középkori voltát nem zárják ki. Magával a gipszanyaggal kapcsolatban — amelyet egyébként XIV. századi budai szobrok, a soron következő ún. Háromkirályok kompozíció hátán, ragasztóanyagként is megtalálunk — csak azt jegyezni meg: e kénsavas mészfajtának vízzel keményedő porát — antik előzmények után — a XV. század Itáliájában nem csak plasztikai célokra használták. (1474-ben Nápolyban — Fra Stefano Pagano, híres orgonaépítő — egy organo di tela-t készített Ferrante királynak — a mi Beatrix királynénk atyjának. Ennek sípjait alighanem gipszszel alakították ki.)[11]

Czagány István budai szoborlelet-anyagommal kapcsolatban felmérte ásatásomnak kőfaragás-leleteit. Gipsztorzónkhoz — amely nem az Anjou-palotának, hanem a régebbi királyi kúriának, a Kammerhofnak (1382. év



5. Férfi szent torzója (pálos)

eladományozása után a pálosoknak, majd a Cilleieknek, végül az Országhoknak palotája) romjai alól került elő — az alábbi írásos megjegyzést fűzte:

„Különös érdeklődésre tarthatnak számot az ásatás gipszletei. Közülük nagyobb méretű az a szobortöredék-gipszöntvény, amely álló emberfigura bal lábát és a lábai között függőlegesen lehulló ruharedőit ábrázolja. Kétségtelenül meggondolkoztató a ruharáncok kissé antikos formái kezelése; fontosabb azonban a gipsztöredék korhatározó értéke és a feudalizmus kori képzőművészet-technikai jelentősége, amely ma még nyitvahagyott kérdés.”[12]

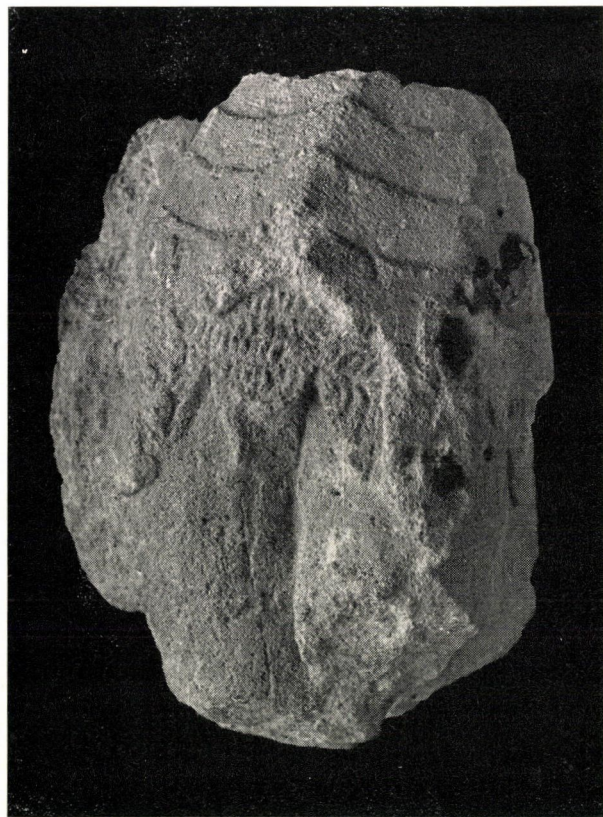
2. Páncélos vitéz kőszobrának töredéke

1972-ben a budai királyi palota középkori északi előudvarának területén, a barokk kori istállók feltöltésének eltávolításakor, szórványként került felszínre. Puha mészkőből faragott kőszobor töredék.

A 18 cm magas, 15 cm széles torzó, amelynek leltári száma BTM 72/11/72., páncélos férfialaknak alsó teste, deréktól lefelé. A töredék a felső combnál letört. Ép állapotban kb. 80 cm magas lehetett.

Fegyvertörténeti analógiák — rákfarkas vértje, sodronyinge — alapján a XV. század negyvenes éveinél aligha korábbi.[13] (Sem viselettörténeti jegyei, sem stílusis sajátosságai nem kapcsolják az utóbb talált nagy budai gótikus galériához.)

Alighanem herold alakja volt. A mi páncélos torzónk — noha körplasztikus megmunkálású — hátával kőfallhoz simulhatott. Meglehet, hogy konzolon állt, baldahin alatt. Rákfarkas vértlemezeinek négy sora maradt meg, deréktól csipőig szélesedő sávokban. Ágyékát, felső combját sodronyingének háromszögekben lecsüngő — cikkcakkos — csücskei védik. Anyaga emlékeztet a budai lágy mészkő szobrokéhoz.



4. Páncélos lovag törzse



6. A pálos szobortöredék lelőhelye, a Szent Kereszt kápolna

3. Szent alakjának kőszobor töredéke

A hajdani pálos főkolostor területén — a XIV. század végi főtemplomhoz dél felől csatlakozó, ugyancsak XIV. század végi építésű — Szent Kereszt kápolna XV. század eleji beásásából került elő.

Maga a Szent Kereszt kápolna a Hunt Paznan nem-beli Kóvári családnak, Kóvári Pál nádori ítélőmesternek s családjának 1400 körüli alapítása, egyben a család sírkápolnája volt.^[14]

A szobortöredék vagy akkor került földbe, amikor a Szent Kereszt kápolnát hozzáépítették a főtemplomhoz (1390—1400 körül), vagy akkor, amikor a három itt nyugvó Kóvári közül az utolsót is idetemették. Ez 1420 után aligha történhetett. De idekerülhetett a szobor akkor is, amikor — talán — a XVI. század elején a Szent Kereszt kápolnát új, díszesebb padlótegélzáttal borították be. Ennyit mondanak a lelet régészeti vonatkozásai.

Maga a töredékes, puha mészkő szobor — illetve egy köpenyes szobor-alak törzsrésze — két darabra tört állapotban került elő. Az alakot hegyesvégű tövisekbe futó, Szent Bernardino glóriájához hasonló dicsfény övezi.

Mérete: 30×23×12 cm. Leltári száma: BTM 72.232.429. A szobor ép állapotában kb. 80 cm magas lehetett. A torzó, igen töredékes megtartása ellenére, ugyanazokat a gótikus szent szobor-alakokat idézi, amelyek a régebbi palotaásatásoknál^[12] vagy H. Gyürky Katalinnak a budavári domonkosrendi kolostor területén végzett feltárásainál kerültek napfényre.^[16]

A mi pálos töredékünk puha, mállekony anyagánál, méreteinél fogva valószínűleg valamelyik teremnek belső dísz volt. Torzónk — mint a töredékes mellrész gyanítatja — talán szent alakja volt, sugárözönös glóriájával. Inge — a rejtett öv alatt — vertikális redőkben fut le ismétlődő V alakban leomló köpenyének redői közé. Mivel fején kívül kar- és kézcsontjai is hiányoznak, kevés a fogózója. Így aztán attribútumait, s ezáltal a szobornak eszményi modelljét sem lehet rekonstruálni.

A budai várpalota plasztikai anyagából eredő két torzót — pálos töredékünk esetleges rokonait — Gerevich László a ventrózus János mester műhelyéből — tehát a XIV. század második feléből — eredezteti. Radocsay Dénes ezt a datálást pár évtizeddel megfiatalítja, a két, a budai királyi palotából való s a harmadik — a budavári

Nagyboldogasszony templomból való^[17] — torzónak az általános európai fejlődéshez s a „Szép Madonnához” való kapcsolatát vizsgálva.^[18]

A budaszentlőrinci töredéket a XIV. század hatvanas-hetvenes éveire datálnám. Frontális nézetre szerkesztett volta kissé síkszerűvé, egynézetessé, nehézkesé teszi. Elképzelhető, hogy a Nagy Lajos király támogatásával épített új, háromhajós pálos főtemplomnak dísz volt. Talán 1390—1400 körül, éppen a Szent Kereszt kolostornak a főtemplomhoz való hozzáépítése idején semmisült meg.

4. Női szoborfej a királyi palota gótikus előudvara területéről

1974 februárjának első napjaiban, budai ásatási munkám közben, későbbi szobor-lelőhelyemtől mintegy 40 m-rel délre, a föld felszínén egy kődarabra akadtam. Először azt hittem — mivel a szoborfő sajnós arcán feküdt —, hogy vászonba nyomódott cementdarab. A zsákvászon-leNyomatnak nézett motívum: — szobor haja volt! Újra visszamentem s munkatársammal, Tóth Attilával megállapítottuk: női szoborfejről van szó. És nem is akármilyenről.

A szoborfő 21 cm magas; átmérete — a fülcimpák magasságában — 18 cm. Leltári száma: BTM 74—I—I. (Leltári jelzése is mutatja, ez a szoborfej volt a nagy gótikus lelet előrejelzése, annak első hírmondója!)

A lelőhelyről megállapíthattam: 1973-ban ezen a területen egy É—D irányú vízvezető aknát ástak. Ennek megásásakor vethették ki az egyszerű, amorf kődarabnak nézett torzót. A fej — mint irtam is — arcra esett. Díszes hajzatát, gyöngyös hajhálójának faragását zöldes moha lepte be. Az arcnak néhány levált kőszilánkjá abban a kis fészekben feküdt, amelyet maga a fej nyomott a földbe. Ezek egyikét Virág Lajosné, a BTM vezető restaurátora visszaragasztotta; a többi szilánkot — annyira apró — ma már nem lehet helyére rakni.



7. Női szoborfej



8. Női szoborfej



9. Női szoborfej

Az arcrészek annyira sérültek, hogy azokból a mű kvalitására következtetni nehezen lehet. A karcsú hattyúnyak, a gondosan megmunkált finom cimpájú fül, a gyöngyös hálóbba fogott, szépen fésült hajzat jó mester kezére vall. Ezt erősíti a — kissé románkori motívumokra emlékeztető[19] — hajfonat-képzés is, csigás aláfúrásai-val. Meg a gyöngyszegélyes finom hajháló mives kialakítása.

Ez a szoborfej budai anyagunkban mintha kissé társaltan lenne. Keményebb a már korábban — még a Gerevich vezette ásatások idején — talált női szentek fejének megmunkálásánál. De nem feltétlen rokonai az általam 1974-ben megtalált *lágú stílusú* gótikus szobrok sem.

A híressé vált — eddig majdnem egyedülállóan szép — régi gótikus leánykafővel abban egyezik, hogy ugyancsak gyámkő.

Rokon alakítású hajzattal, hajhálóval a XIV. század második felének franciaországi anyagában találkozunk.

A lelőhelyet 1974-ben újra, gondosan körülásattam. Sajnos torzónaknak tartozékai nem kerültek elő.[20]

II.

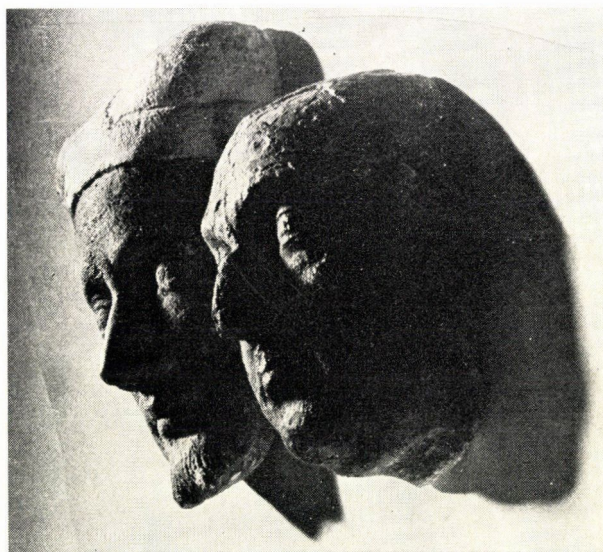
FÉLDOMBORMŰVEK, RELIEFEK.

HÁROMKIRÁLYOK KETTEJE

Az 1961 és 1970 között eltelt években igen csekély munkaerővel elősegített hosszú, de folyamatos leletmentéseket végeztem a budavári I. Tárnok u. 9—13. sz. telken, az újkori Esterházy-palota udvarán s romjai között.[21] Ezeknek a munkáknak során, középkori épületromok törökkori betöltéséből került felszínre két feltűnően finom megmunkálású, gondosan festett féldomborművű fejecske. Hátsó felületeiken egymást ferdén keresztező bekarcolások és kevéske gipsz: régi ragasztások nyoma. Ez azt mutatja, hogy a két — fehér és fekete-

bőrű — férfifej egy nagyobb kompozíciónak szerves része. Velük együtt egy — méretben a főeknek megfelelő — lábtöredék is előkerült, körplasztikus megmunkálásban. A leleteket egy kék, vörös, arany festésű architektúra-töredék is kísérte. Az artistikus megmunkálású szép — fehér — férfifej koronát visel. A fekete bőrű férfialakot hajadonfőtt ábrázolta mestere.

Feuerné Tóth Rózsa a lelet megtalálásakor a Három királyok kettejében határozta meg szobortöredékeinknek modelljét. A fehér királynak és a szerezsenfejnek — így



10. Két királyfej



11. Részlet a háromkirályokból

együtt — valóban aligha találhatnánk más és jobb ikonográfiai feloldását.[22]

Mégis ezt az ikonográfiai meghatározást ma halványabbnak érzem. Már csak azért is, mert a fekete — vagy megsötétedett — festésű ún. szerecsenfejnek nincs koronája.

Mindenesetre ez a két féldombormívű fej egy budai palazzonak, vagy templomnak belső díszé volt. Festése a szabadot, a fagyot sehogyan sem állta volna. De az is meglehet: talán éppen annak, 1330-as években alapított budavári Szent László kápolnájának volt a tartozéka, amelynek nyomait ezen a területen kerestem volt.[23]

Két szoborfejcskénk méretei: a fehér királyé: 85 cm magas, 7 cm széles. A szerecsen fő: 7 cm magas, 45 cm széles. Leltári számuk: BTM 66.373.1., 66.374.1.

A miniatúra-számba menő fehér királyfejet — amelynek orra hegyét Tóthfalusi Lászlóné, a BTM főrestaurátora pótolta — leheletfinom megmunkálás jellemzi.

A halvány arcon rózsaszínű pír, a korona pántjának aranya mögött pirosas bársonysapka. A festett kék szemek héját, a piros ajkat éppen olyan gondosan megmunkálta mestere, mint az ápolt, franciás szakállt s a fülig érő apród-frizura tincseit. Csupa gyengédség, előkelőség ez az érzékenyen megfaragott királyfej! Festése alatt ugyanolyan kréta-alapozásnak a púdere jelentkezik, mint az 1974-es budai gótikus szoborgaléria kisméretű szobrainál.

A másik szoborfej — a feltételezett szerecsen királyé — hasonló plasztikai értékeket mutat. Felszíne erősen lepattogzott. Barnás arcszínéből azonban jó néhány — talán kissé megfeketedett — pikkely megmaradt. A szerecsen szakáll- és bajusztalan. Kopasz. Horgas, kampós orra profilból inkább Federigo da Montefeltre-nek,

vagy Habsburg I. Miksa császárnak jóismert markáns arcélére emlékeztet, mintsem néger típusokra. A szerecsenabrázolás szándékát tisztán csak az arc festése gyantáztatja. Fehér királyfejünknek szőke-kékszemű tónusai-val szemben szerecsenünknek még jól kivethető szembo-gara is koromfekete. (Ezek a szemfestések egyik-másik 1974-ben talált budai szobrunknál is megvannak.)

A két fejhez egy — ugyancsak kőből faragott — kis melltörődék is tartozik: a fekete és vörös melltörödrekre akár a fehér-, akár a feketebőrű férfifőt is ráhelyezhet-jük; nem derül ki, melyik szobrunknak volt a tartozéka. (Talán a szerecsennek! A koronás fehér királyfej ugyanis nyilván kevésbé puritán öltözképet viselt.)

Nehezebb annak eldöntése, hogy a leletcsoporttal együtt talált néhány töredék ide tartozik-e? Talán egy jobbszemű kutató választ ad majd erre is. És arra is: voltaképpen milyen kompozíció szerkezetébe tartoztak ezek a szobrászati szilánkok?

A fejeket — eddigi említésükkor —[24] az Anjou-korhoz kapcsoltam. A XIV. századra utalna a fehér király-alak pántos, bársonysapkás koronája is.[25] Ez az erősen franciás, lágy elegancia, amely szobraink jellemzője, nálunk, az Anjou-kor gótikája után egy keményebb plasztikának adott helyet. Így ezeket a miniatúr mű-remekeket is XIV. század végi udvari művészetünk körébe sorolnám. Erre a XIV. századi datálásra a király-fejeknek a trecentóra jellemző lágy stílushoz való tarto-zása bátorít.

JÁNUSZARCÚ GÓTIKUS „JOCUS”

A királyi palota északi előudvara alatt, 1972-ben feltártunk egy — a XIII. századi budai városfalhoz kapcsolódó, sziklába vájt — pincét. Ezt a pincét — talán



12. Részlet a háromkirályokból



14. Oszlopfő-mustra. I. Szobrászi játék (jocus, jux) I.

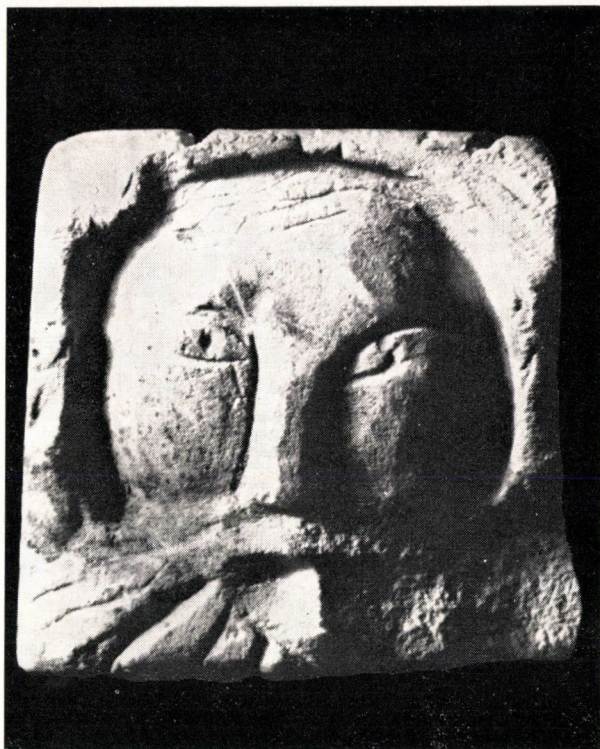
egy korábbi, XII—XIII. századi lakóház tartozékát — a XIV. század első felében Zsigmond király korának jól-datált udvari, luxusleleteivel töltötték be. Ennek a betöltésnek kitermelt anyagában jószemű munkatársaim[26] fedezték fel a most leírt különös műtárgyat.

Könnyen faragható kőzetből[27] alakított, mindössze 7 cm hosszú, szabálytalan (1,2×1,5 cm) négyzet-át-metszetű kis rudacska ez. Leltári szám: BTM 73.79.42.

Említettem: olyan művészi jocusnak nézem, mint amilyeneket egy egy lakoma után kenyérbéltől gyúrogatnak. Ilyen juxokat, jocusokat poharazgatáskor — legjobb esetben *művészi melléktermékként* — alkot valaki. Bármiként álljon is a dolog: ez a kis tárgy, ez a Jánusz, két végén karakterisztikus férfiarccal — miniatűr mivolta ellenére is — telivér szobrász telitalálata. A javából.

A két arc közül az egyiket kis, 1,5×1,4 cm méretű négyzetbe komponálták: széles orrú, macskaképű, ferde szemmetszésű, aziata jellegű emberé. Arcát ajka felett nagy, vastag bajsza derékban szeli át; ajka alatt szélesedő csikban sugarasan szétálló, kubusosan megformált szakáll indul el. Homlokának magasán fura, tán a keresztbefésült hajat jelző ráncok. A kerek arcot — akár egy lappét, vagy eszkinóét — vastag csuklya fogja körül.

A másik arc élére állított — 1,4×2,9 cm méretű — téglányban foglal helyet. A fej tetejéről kétoldalt lágy

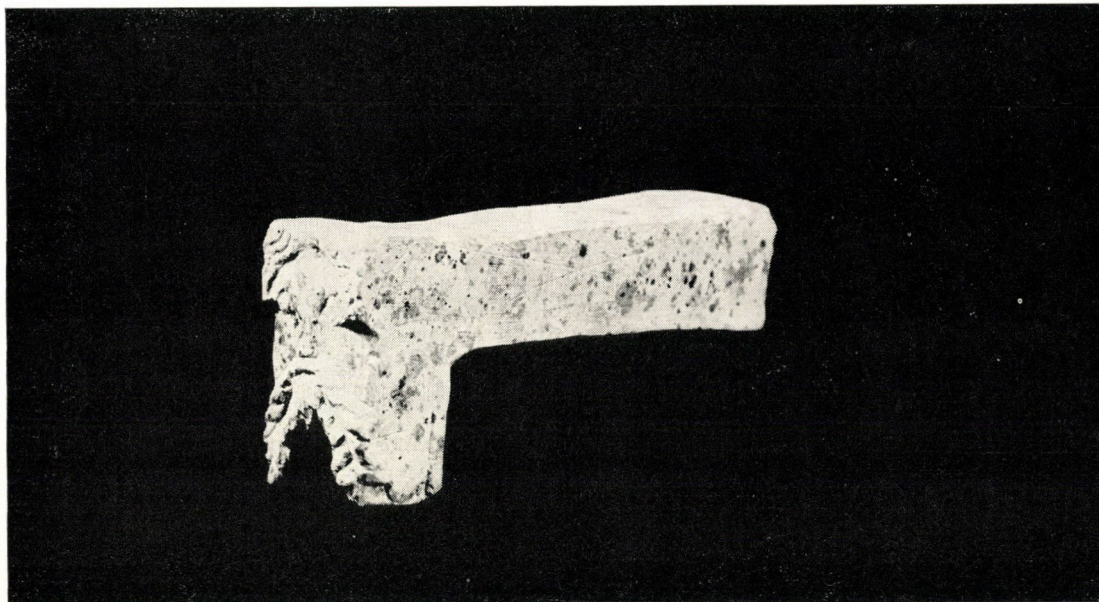


15. Oszlopfő-mustra I. Szobrászi játék (jocus, jux)

hullámokban esik elő a hajzat. A két szemet négyszegletes keretekbe faragta be a szobrász. A másik arcnak vastag, egybeszabott orrával ellentétben ennek a férfiarcnak keskeny nyergű orra merev kúpban lefelé szélekedik. Szája nyitva. Szakálla két ágban, *falevelekre* emlékeztető mintázatban gomolyog alá.

A szakáll szétálló villája között bevágás; mintha ezen a részen valamiféle madzag koptatta volna ki a követ.

E különös tárgynak funkcióját kitalálnunk mindmáig nem sikerült.



16. Oszlopfő-mustra II. Szobrászi játék (jocus, jux)



17. Oszlopfő-mustra II. Szobrászi játék (jocus, jux)

Másodjára jellemzett férfiarcunknak füzérszerű levél-szakálla gótikus és reneszánsz nagyplasztikánkban is visszatér. Közele példaként gondolnék a budai Nagyboldogasszony templomnak a Schulek-féle átépítés után is meghagyott néhány figurálisára; afféle levelekből előbukkanó s levelekbe olvadó arcra. A Vadember mítoszt idézik ezek s távolabbi társaik is. A csodálatos liptószentmáriai templom egyik reneszánsz pillérének maszkját ugyanilyen falevél-szakáll díszíti.

Ez a szobrászati jux utóbb érdekessé vált. Ugyanis 1974 februárjában, amikor a budai gótikus szobortemetőt megtaláltuk, világossá vált: egy királyi képfaragóműhely hosszabb ideig munkálkodott a késő-Anjou-kori Budán. Mivel pedig mind a szobroknak lelőhelyén, mind pedig

e juxunknak lelőhelyén akadtak kisebb — esetleg csupán votív-épülethez tartozó — építészeti modell-töredékek, azt is el lehet képzelni, hogy ez a János-arcú jókus is afféle szobor-modell volt.

Egy jókezü képfaragónak hevenyészett mustrája, mintája, izelítője arról: valami effélet csinálna meg — mondjuk oszlopfőnek. Ha megrendelnék.

Eszerint kétarcú juxunk a XIV. században egyre divatosabb s a magyarországi anyagban is gazdagon képviselt Vademberek, Gorgó-fők, sorukban a Medúzák[27] számát szaporítja. Kicsiben.

ÚJABB TÖREDÉKEK REMETE SZENT PÁL TUMBÁJÁRÓL

— Dénes pálos kőfaragó (†1487) műve —

1971-ben — azoknak a budaszentlőrinci ásatásoknak során, amelyeket éppen 26 évvel ezelőtt, 1949-ben kezdem meg — több-kisebb, idetartozó architektonikus töredéken kívül Remete Szent Pál híres vörösmárvány tumbájának egy újabb, jelentős figurálisára akadtunk.

A figurális töredék kétségtelenül a korábban, 1846/47-ben, még a Bugát Pál és Henszlmann Imre végezte ásatások során felszínre került műtárgynak, a Remete Szent Pál mennybemenetelét ábrázoló háromalakos reliefnek szerves tartozéka.[29] Stíluskritikai jegyein és vörösmárvány, illetve vörös mészkő anyagán kívül döntően bizonyítja ezt a két kölemeznék, az 1846/47-ben s az 1971-ben találtnak egyező vastagsága is. A sirláda falának vastagsága 8,5 cm volt.

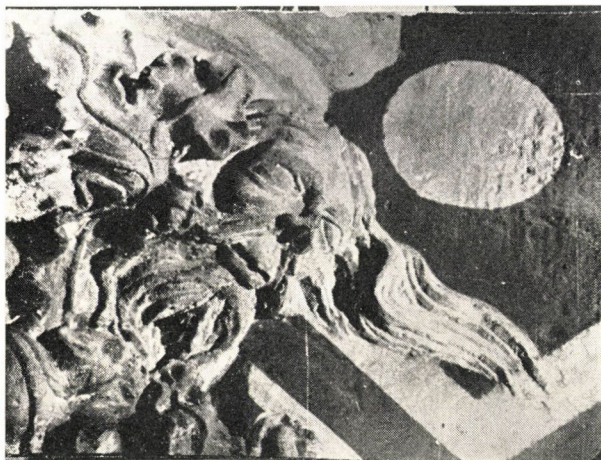
Az 1971. évi ásatás során, a június 15-i naplóbejegyzés szerint a kolostor udvarának a kerengő keleti falával érintkező részén egy, az 1930-as években létesített disznóól[30] maradványainak falazóköveként, a jelenlegi talajszint alatt fél méter mélyen került elő a Remete Szent Pál-koporsónak újabb, második figurális töredéke.

Ez a pont mintegy 50 m-rel nyugatabbra helyezkedik el attól a kápolnától, amelyben 1526-ig a Szent Pál tumbát őrizték.

A gondos megmunkálását ábrázolás kisméretű — de kvalitásaiban az 1846-ban talált darabbal felérő — töredék. Ülő férfialakot ábrázol, uralkodói ornátusban. Jobb kezében sceptrum töredéke. Mellén díszes ékköves kereszt-kötés, keresztbe futó stóla. Hatalmas szakállá mellét veri. Fején királyi — császári — korona. Emögött a képtondo, vagy mandorla lezárásáig sugárzó glória. A megmunkálás Dénes mester érzékeny, áhítatos művészetének legmagasabb foka. Későgótikus kisplasztikáinknak egyik legszebb torzója.

Attribuálását illetően első pillanatban arra gondoltam: talán valamelyik magyar szentkirályt ábrázolja.

Vélekedésemet Gyéressy Ágoston Béla, a pálosrend múltjának kiváló bűvára módosította: a Szent Pál tumb-



18. Oszlopfő, Buda Nagyboldogasszony templom



19. Oszlopfő, Liptószentmária templom



20. Remete Szent Pál koporsó részlet, I.

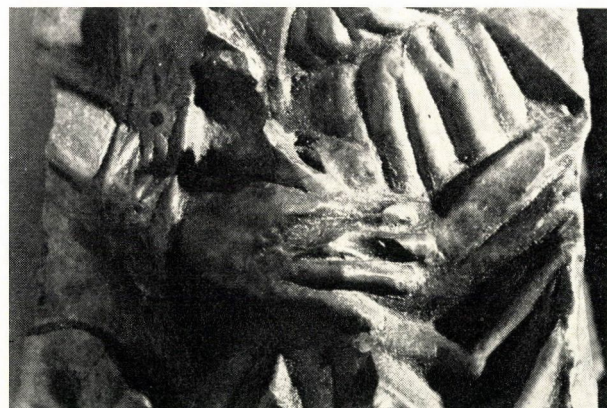


21. Remete Szent Pál koporsó részlet, II.

bának ez a glóriás, félre nem érthetően uralkodói attributumokkal ékes alakja maga Nagy Lajos királyunk. Nagy Lajos ugyanis nemcsak legnagyobb középkori jótevője volt e rendnek, de neki köszönhették pálosaink a rend védőszentje test-ereklyéjének megszerzését is. Az pedig tény, hogy Nagy Lajos királyt — noha az egyház soha nem kanonizálta — a pálosok a rend szentjeként tisztelték.

A tumba töredékeivel kapcsolatban hadd idézzem egy régibb írónknak — a tisztos emlékü Horváth Henriknek — s egy kortárs művészettörténésznek, Gyéressy Ágoston Bélának pár lelkesült sorát. Horváth Henrik úgy írja — még a régi, az 1846-ban talált — töredékről: „Élragadó emléke ez a késői gótika negédes bájának és a Quattrocento megkapó természetességének...”[31]

Gyéressy Á. Béla így emlékezik meg az újabb, 1971-ben talált töredékről:



22. Remete Szent Pál koporsó részlet, III.

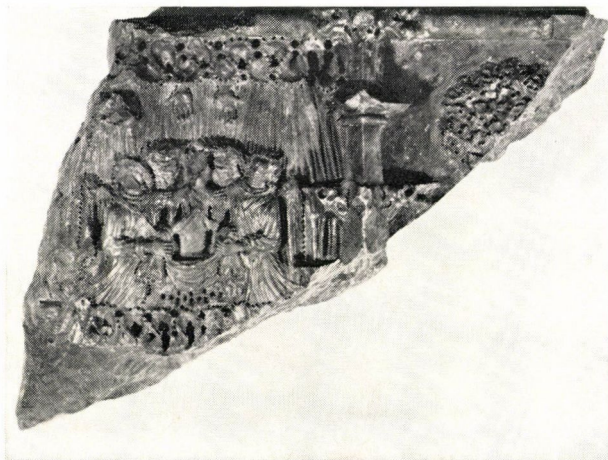


23. Remete Szent Pál koporsó részlet, IV.

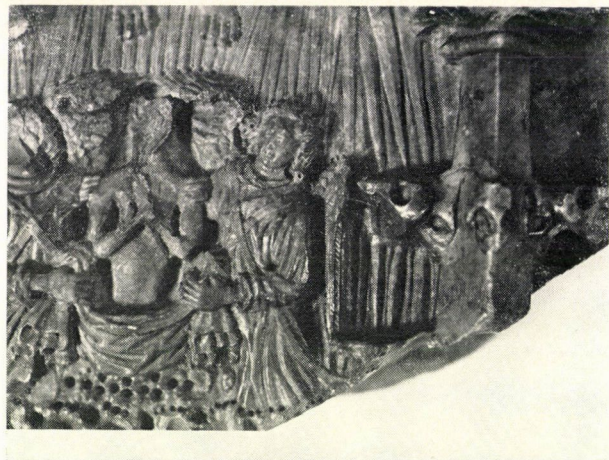


24. Remete Szent Pál koporsó, rajz

„... a legújabb, Zolnay-féle töredéken gazdag királyi palástban szépszakállú férfi félalakját látjuk. Az arc sajnos sérült, a liliomos korona mögött fénysugarak áradnak szét. Mivel a Rend szentnek tartotta Nagy Lajos királyt, akiért ma is misézik ősi szabályzata szerint, [32] mint kiváló jótevőjéért — insignis benefactor —, s akinek köszönhetette, hogy Velencéből hazakerültek védőszentjének ereklyéi: logikusnak, magától-értetődő-



25. Remete Szent Pál tumba töredéke 1846. évi lelet



26. Remete Szent Pál tumba töredéke, részlet

nek tartjuk, hogy a nagy király méltó helyet kapott Fráter Dénes síremlékének domborművei között.

Különösen gondos szép munka a királyi palást szégyelddisztése, bogláros csatja és leginkább a szembenéző arc finoman megmunkált hullámos szakállja. ... [35]

Amihez legfeljebb csak azt fűzhetjük hozzá: Dénes mester pálos képfaragó remekéhez a régi magyarországi anyagban egyedül csak a — vele közel egykorú, 1490-re datált — galgóczi Betlehem műremekét érzem fogható-nak. [34]

A töredék meghatározásával kapcsolatban Feuerné Tóth Rózsa amellettsé hozott fel meggyőző érveket, hogy az ábrázolt személy ikonográfiaailag: az atyais ten.

Megemlítem még, hogy az 1971-es ásatások során, a most leírt tumba-töredék közelében négy másik, e



27. Remete Szent Pál tumba töredéke, angyalfej részlet

koporsóhoz tartozó darabot is találunk. Az egyik egy a sírláda oldaláról lepattant, stilizált fát ábrázoló töredék. A második a tumbának — felső — peremtöredéke. A harmadik s a negyedik töredék egy-egy oszlopocska a sírláda széléről.

A két kis oszloptöredék annak bizonyítéka, hogy Szent Pál tumbának *balдахinja* volt. (Ami viszont a sírládának másik jegye: Hadnagy Bálint XVI. század eleji munkája szerint *a sírládát üveglap fedte.*)

1971-ben talált alakos töredékünk mérete: 26 × 10 × 8,5 cm. Leltári száma: BTM 72.232.374.[35]

DÉNES MESTER PÁLOS SZOBÁRSZÓRÓL, NEVÉN ÉS EGYETLEN ALKOTÁSÁN KÍVÜL, SEMMIT NEM TUDUNK.

Művészettörténeti jelentősége — azon kívül, hogy a magyar későgótikának egyik legnagyobb képfaragója — talán az, hogy az ő esetében a művet a művésszel egyeztetni, azonosítani tudjuk. Remélhető, hogy jövőbeli kutatások során más magyarországi pálos kolostorokból még előkerülnek Dénes képfaragónak, vagy valamely tanítványának kezét dicséző munkák.

Gyöngyössi Gergely pálos priornak a XVI. század huszas éveiben leírt rendtörténetéből világosan és egyértelműen csupán az derül ki: Dénes budaszentlőrinci pálos fráter az új Szent Pál sírkápolna építésével egy időben — de mindenképpen 1487 (halálának esztendeje) előtt — faragta meg Szent Pálnak újabb tumbáját. A remeték rendje szentjének tetemét ezután 1492 és 1496 között István szerémi püspök helyezte el a Dénes faragta új koporsóban.[36]

Így, ha helytálló az az adat, amely szerint Dénes barát — Dyonisius Lapidica — 1487-ben meghalt,[37] eme „homo unius operis” tragédiája megrendítő: *Dénes nem érte meg élete nagy — s tán egyetlen — műve bemutatását, felállítását, felszentelését.*[38] Ő 1487-ben halt meg, tumbáját pedig csak öt-tíz évvel később szentelték fel: (Ez az időbeli különbség helyenkint téves datálásra adott alkalmat.)[39]

Gyöngyösi műve úgy mondja: készült ez a Dénes-faragta márványkoporsó „csodás munkával, miként mindenki láthatja”.

Dénes pálos szobrászművész alkotásáról, a Remete Szent Pál-koporsóról középkori szemtanú jegyzi fel: egyízben az egyik, Budán időző török követet vezették el Budaszentlőrincre. Amikor a török meglátta a tumbát, felkiáltott:



29. Zárókő részlet

„— valóban a nagy isten volt e művészek tanító mestere! Nem pedig ember!”[40]

Sajnos, a műremek alig három évtizedig gyönyörködtette azokat, akik megszemléltek s elzarándokoltak hozzá.

Ugyanis 1526 őszén „a mohácsi csata után, amikor a török feljött Budára, eljutottak Budaszentlőrincre is. A szerzetesek huszonöt barát híján elmenekültek. Ezt a huszonöt pálost a törökök felkoncolták. Azután felgyújtották a templomot; a fényes táblaképek, a csodálatos művi, nagy költséggel épült szép orgona, mind a lángok martaléka lett. Az oltárokat szétrombolták, a képeket, szobrokat darabokra törték, a sírokat feldúlták. *Szent Pál remekül vésett márványkoporsójának fedelét három darabra törték.* A kolostor épületét pedig, minekutána minden zugát felkutatták, a műhelyekkel együtt felgyújtották. És csak tíz napon át tartó dúlás és rombolás után hagyták oda Budaszentlőrincet”.[41]

A budaszentlőrinci pálos kolostor kőszobrászati emlékeivel kapcsolatban egy — régóta a Budapesti Történeti Múzeumban őrzött — pálos zárókőre s egy budapesti történeti-topográfiai abúzusra hívnám fel a figyelmet.

A Vármúzeum mostani kiállításának kedvelt kömeleke egy szépen festett boltozati zárókő töredék, Remete Szent Pál alakjával.

A népmesék báját, naivitását kőbe álmodó remete-művész tán még a XIV. században öröklötte meg a rend védőszentjének alakját ezen a faragáson. A természeti tájba helyezett szent a nézővel szembefordul. Így talál reá a holló, amely — a legenda betűjéhez híven — egy, csőrében tartott kenyérdarabkát visz a szentnek. A szemben ülő, glóriás, csuklyás szent jobbában botot tart. Ezen az oldalon kisebb, stilizált fa; ezen ül az elemőzsiát hozó holló, a pálosrend címerállata. A szent balján sziklák. Rajtuk fa.

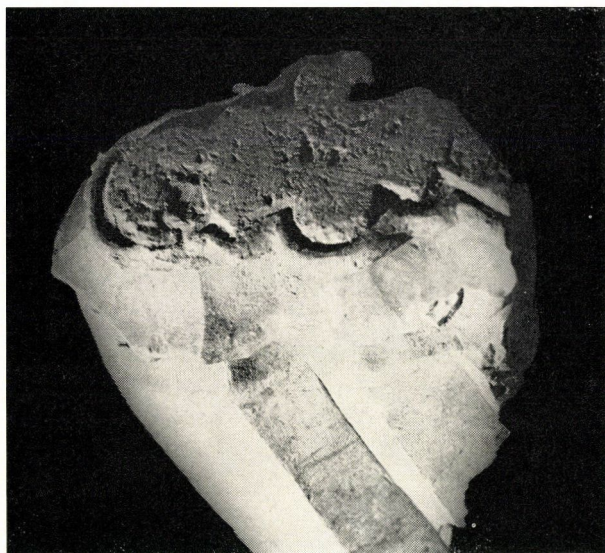
Magát a zárókövet — oldalt és hátul — erősen lefaragták. A leletet — amint erről Virág Antal, a Budapesti Történeti Múzeum legidősebb nyugdíjasa tájékoztatót —, a budai Fény utcából, egy kőművesnek lebontott házából hozták be a múzeumba.

Noha társtalan darab, csakis a budaszentlőrinci pálos kolostorhoz kapcsolhatjuk. Másodlagos vízvárosi elhelyezése mit sem bizonyít egy — várostörténeti irodalmunkban visszatérő fikció, az állítólagos — vízvárosi középkori páloskolostor felől. Ilyen kolostor soha nem volt.[42]

FŐPAPI SÍRKŐ TÖREDÉKE

Budai domborműves ábrázolásainkhoz — az itteni leletanyagban eléggé társtalanul — csatlakozik egy főpapi sírkő töredéke.

A budavári Tárnok utcában, a hajdani Esterházy-palota területén végzett ásatási munkáim során, az 1960-



28. Remete Szent Pál tumba töredéke, architektúra részlet



30. Főpap sírkőtöredéke

JEGYZETEK

1 Részben ezeknek a figurálisoknak felhasználásával készítettem el 1971-ben — Zsigmondi Boriskával közösen — a Magyar Televízió számára „Arcok a magyar középkorban” c. kétrészes művészettörténeti munkánkat. L. még Z. L.: Szentek, királyok, bolondok — régi csempéken. „Budapest” 1972. márc. szám.

2 Az esztergomi Madonna-torzó. Művészettörténeti Értesítő, 7. (1957) évf.

3 A tanulmányban közölt műtárgyak — az esztergomi Madonna-torzó kivételével — a Budapesti Történeti Múzeum tulajdonában vannak. A tanulmányban említett kutatásokat is ennek az intézetnek keretein belül végeztem. Dolgozatomat 1974 februárjában zártam le.

4 A hajdani Budaszentlőrinc — a Szent Keresztről nevezett XIII. századi, *klastrompusztai* anyakolostor után a pálosok nemzeti közeli főkolostora a Budapest II. Budakeszi út 91–95. sz. telken helyezkedett el. (Klastrompusztáról l. Horváth István: Klastrompuszta, a pálos rend bölcsője. Vigilia, 29. (1974) 8. szám, 611–615.)

5 A lelet jósemű megtalálójá Lenkei Ödön volt.

6 Ezt a leletet — inkább műtárgyat — áldozatos és magános munkával Boldizsár Péter munkatársam egy — az 1430/40-es években betömött középkori ciszterna mélyéből emelte ki (1974).

7 Első beszámoló: Z. L.: A budavári gótikus szoborcsoport feltárásáról. Kortárs, 18. (1974) 5. (májusi sz.) 776–785.

8 Az alálhúzás tölem, 1974. Z. L.

9 Nem így tett az a pályakezdő vidéki régészünk, aki a budai gótikus szoborlelet láttán a mi, Nagy Lajos korára tett kezdeti datálásunkat azzal cáfolta: ő egy olyan ruhaövet talált *Mátyás* korából, amelynek mintázata hasonlít az egyik budai lovag-torzó övének motívumaira. (Egyébként alig akadt művészettörténészünk, aki — hazai analógiák híján — ezt a szoborcsoportot általában ne későbbre datálta volna, mint én.)

10 Zolnay L.: Ásatások a budai I. Tánács Mihály u. 9. sz. területén. (A XIII–XIV. századi királyi rezidencia kérdéséhez.) Arch. Ért. 95. (1968) 50–51. és 55. lap. Helyszín: 57. l.

11 Szigeti Kilián: A budai hajdani várkápolna zenei élete a XIV–XV. században. Magyar Zene, 4. (1968) 415–416. „Az organo di tela sípjait egy *sajátos anyaggal* átitatott vászonnál készítették. Ezt az átitatott vásznat — a mai orvosi gipszkötéshez hasonlóan — hengerre csavarták. Amikor a kötés megkeményedett, a hengert eltávolították; a megmaradt kemény vászon adta a sípot.

as években akadtam rá.[43] Falazóként ágyazták azt bele az Esterházy-féle komplexusnak abba az épületébe, a 11. sz. házba, amelynek alapfalait is lebontották, és amely középkori alapfalakon a XVII. század végétől fogva már emeletet is hordozott.

Sírkövünk vörösmárványból készült. A díszes, itáliai brokátból készített kazulát viselő egyháznagy bal kezét a mellére helyezett díszes misekönyvön pihenteti. A misekönyv fedlapján bronz könyvsarkokat imitáló faragás; a könyvfedőlap közepén talpas, hármás levélkaréjban végződő díszes kereszt. Az alak aránylag lapos és kissé implasztikus; ezt az esztétikai hátrányt a miseruha florisztikus elemeinek hallatlanul aprólékos kidolgozásával ellensúlyozta mestere. A sírkő — sajnos — teljességgel torzó. Hiányzik feliratos bordúrája, a főpapi alaknak feje, jobb karja s testének csípő alatti egésze.

Faragása idejét a XVI. század elejére tenném. Részletformái emlékeztetnek az esztergomi bazilika altéplomának kőtárában őrzött XV–XVI. századfordulóra datált sírkövek plasztikájára.

Elsősorban Gosztonyi András (†1499) és Garázda Péter prépost (†1507) sírkövére.[44]

Magam hosszabban kutattam a XIV. század első felében — a budai Nagyboldogasszony egyház temetőjében állt, Ulvingus kamaraispán alapította — Szent László kápolna maradványai után.[45] (Így és ezért is kísérttem különös figyelemmel az Esterházy-palotacsoport bon-tását.) Meglehet, hogy főpapi sírkő-torzónk ennek az eltűnt kápolnának hírnemzője. De az is elképzelhető: valamelyik megsemmisült, vagy megrongálódott budavári nagyobb templomból — a domonkosok Szent Miklós egyházából, vagy a közelebb Nagyboldogasszony-templomból — való.

Csekély számú budai reneszánsz sírköveink számát gazdagítja. E nemből a főpap kazulájának virágmotívumai Bernardino Monelli óbudai várnagy 1496-ból való sírföld lapjával, illetve annak kerete virágaival mutatnak motívális hasonlatosságot.

Hangja kellemesen lágy volt. (—) Meghatározásához F. Vignanelli itáliai kutató segítette hozzá Szigeti Kiliánt. — Stefano Pagano magyarországi működéséről: Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. II. Budapest, 1966. 583. lap, 1. jegyzet. — A gipsz képzőművészeti felhasználásáról már G. Vasari is megemlékezik.

12 Czagány István: A budavári palota északi előudvar szoborleletanyagának építőművészeti vonatkozásai. Bp. 1974. (BTM Adattára, 34. sz.) 11.

13 Kalmár János: Régi magyar fegyverek. Budapest, 1971. 282–300.

14 1403. június 1-én György, a szentlőrinci pálos kolostor perjele kötelezi a rendet, hogy Kóvári Mátyás és a már ott eltemetett testvére, Kóvári Miklós lelkének üdvéért misét mondjon s siruknál lámpát égessen. Erre a célra Kóvári Pál Pátyon levő kőházát és száz holdját adta a kolostornak. O. L. DI. 8884. — Kiszely István–Zolnay L.: A budaszentlőrinci Szent Kereszt kápolna s a Kóváriak sírjai. (Kézirat, BTM.)

15 Gerevich L.: A budai vár feltárása. Budapest, 1966. 329. 3–4. kép.

16 Ezek egyike a budavári Budapesti Történeti Múzeum földszinti kiállítótermében. — Radocsay Dénes: A barkai Szent Dorottya. Művészet, 10. (1969. szept.) 9. sz. 26–28.

17 Horváth Henrik: Zsigmond király és kora. Budapest, 1937. 112, 158.

18 Radocsay, D.: Die schönen Madonnen und die Plastik in Ungarn. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Band XXIII. Heft 1–4. Berlin, 1969. 49–59. — Sajnos Radocsaynak ez az 1969-ben megjelent műve mellőzte a XIV. század végi, ugyancsak Budához kapcsolt, az említett felsorolásban szereplőknél épebb s tán jobb kvalitású, erősen francia igazodású Esztergomi Madonnát. Amelyre is — mint már említettem — már 1957-ben felhívtam a kutatás vajmi lomha figyelmét. Szegény Esztergomi Madonna! Egészen 1974-ig kellett várnia, hogy a nagy budai gótikus szoborlelet rá irányítsa a figyelmet, s rehabilitálják! A Radocsay említette Szép Madonnákat érdemes egybevetni a G. Balaša (Banská Bystrica, Szlovákia) publikálta Garamszentkereszt-i Madonnával (G. Balaša: Hnuteľné Pamiatky Stredoslovenského Kraja. Banská Bystrica, 1970.) 448. l. (Kép.) — Ennek lágy szépsége visszacsendül a besztercebányai főtemplom Szent Borbála kápolnája névadó szentjének XV. századi gracilis alakján is.

19 Ilyen — már 1938-ra elkallódott — románkori darab volt az az óbuda, Kálvin utcai romterületen talált bétlettöredék (Horváth Henrik: Budapest művészeti emlékei. Budapest, 1938. 70. lap; képe a XV. táblán), amely az általam 1950-ben, ásatás során megtalált sárkányos díszű kapuzatnak eleme volt. (Utóbbi jelenleg a BTM vári kiállításán.)

20 E női szoborhozó lelőhelyétől kevéssel délebbre — a középkori Századok környékén — mindössze egy kétalakos címertartó herold-csoportnak egyik herold-torzója került elő, Magyar- és Csehország címerének töredékével. Ez az alkotás azonban jóval későbbi, a XV. század második feléből való. Ismertetését majd szoborleletünk feldolgozása során írjuk meg.

21 Czagyány István: Komplex kutatási módszer az építészettörténeti és helytörténeti tudomány szolgálatában. Építés és Közlekedéstudományi Közlemények, 1968. 1–2. sz., 63–147. — Zolnay L.: Kutatások a Tárnok u. 9–13. sz. telkeken. Budapest Régiségei, 23. (1973) 245–254. — Sajnos a leletek környékén nem volt módom tovább kutatni, mert azt az I. ker. Tanács VB, több mint egy évvel az ott emelt iskola alapozási munkáinak megkezdése előtt — a múzeum értesítése és meghallgatása nélkül — lebetonoztatta. — A két szobor első közlése: Z. L.: Középkori szobor-maradványokat találtak. „Budapest”, 1968. évf. novemberi szám.

22 Zolnay L.: A középkori budavári Szent László és Szent Mihály kápolna. Budapest Régiségei, 21. (1964) 375–387.

23 Így is említettem azokat a Budapest c. folyóiratnak 1968. évi novemberi számában. („Középkori szobor-maradványokat találtak” címen.)

24 Zolnay L.: Ünnepek és hétköznapiak a középkori Budán. Bp., 1970. 81. kép.

25 Pontosán ilyen korona-ábrázolásokat látunk — többek közt — az 1353-ban illuminált Szent Hedvig kódexben. (Der Hedwigs Codex von 1353. Sammlung Ludwig. Herausgegeben von Wolfgang Braunsfels, I–II. Band. Berlin, 1972. Egyetlen, 713-as számjelű magyarországi példányát Dr. Kovács Zoltán főkönyvtáros szíveségéből az Esztergomi Főszékesegyház Könyvtárban tanulmányozhattam.)

26 Boldizsár Péter, Fazakas Csongor, a BTM leletmentői.

27 A kötet — első rálátásra egyezik azzal az ugyancsak jól faragható kőből alakított faragással, amely egy építészeti kis modell két részletét ábrázolja. Ezek egyike ugyanabból az ún. konzolos pincéből, másika a 74. évi híres szobortemetetből került elő. (Utóbbi meglehet, hogy egy donátor-szobor szokásos épületmakettjének része.)

28 XIV. századi medúzánkhoz kapcsolódik egy — a nagy szoborlelet anyagával együtt talált — figurális hypocaustum-dugó is. Erről majd a szoborlelet feldolgozása során szándékozom írni.

29 A Pesti Divatlap 1846. évi 49. sz. 977. lapján olvassuk: „Henszlmann Imre a múlt hó 23-án tartott akadémiai ülésben a Pesti Hírlap szerint egy domborműves faragott, márvány kódarabot mutatott elő, melyet a Szép Juhászénál, a régi paulinus kolostor maradványai között ástott ki, minek folytában megbízott, hogy mivel már korábban is munkás volt e régi kolostor romjainak kiásásában, írjon a már tett s még teendő ásatások eredményéről bővebb értekezést.” Henszlmann itteni ásatásairól a Pesti Hírlap 1846. dec. 22. (800. szám) 410. lap. — Henszlmann Imre munkáját a Csalládi Lapok 1. (1852) évf. 282. lapjától fogva Érdi János ismertetette. A pálos kolostor első helyszínrajzát ugyane folyóiratnak 2. (1853) évf. 48. lapján közli. — Henszlmann ásatásai 1846-ban s 1847-ben zajlottak le. Az ingatlant ugyanis 1842-ben vette meg Sieber Károly s 1845-ben adta azt el a tudós Bugát Pál orvosnak, Henszlmann orvosársának és barátjának. L.: Tanulmányok Budapest múltjából, 2. (1933) 162–180. — A kolostor területén e században 1934-től Garády Sándor, 1949/51-ben — Gerevich László igazgatása alatt — e sorok írója, 1958/59-ben S. Nagy Emese, majd 1961-től 1974-ig újra e sorok írója végzett ásatásokat. Nagy Emese beszámolója: Kutatások a budaszentlőrinci pálos kolostor területén. Budapest Régiségei, 19. (1959) 291–294. Történetéről maig a legátfogóbb mű: Zákonyi Mihályé. Századok, 45. (1911) évf. — Művelődéstörténetéről I. Kelényi B. Ottó emlékezetes művét: A Buda melletti Szent Lőrinc pálos kolostor történetének első irodalmi forrása (Hadnagy Bálint műve), 1511-ből. Tanulmányok Budapest múltjából, 1936. 87–110. — Művészettörténetének megírásával jelenleg Gyéressy Ágoston Béla, az újabb tizenöt év régészeti feltárásával megírásával a szerző foglalkozik.

30 Preisz Márton erdészeti dolgozó, korábban budakeszi mészáros szíves közlése, 1971-ben.

31 Horváth Henrik: Budapest művészeti emlékei. Budapest, 1938. 71. lap. (Helyes, 1484. évre datálással!)

32 Constitutiones Ordinis. . . Pars I., Cap. 29. Cracoviae, 1930.

33 Gyéressy Á. Béla i. m. 159–160.

34 Jelenleg a Szlovák Nemzeti Galéria kiállításán a zólyomi vár emeletén.

35 Milyen különös a pálos leletek balvégzete! Szent Pál kopersőjának néhány régebben megtalált töredékét — amely 1967-ben még megvolt — ma nem tudom a BTM kőtáraiban fellelni. Köztük vannak azok a leletek, amelyeket már korábbi kutató-elődeim — Henszlmann és Garády Sándor — találtak, de azok is, amelyeket 1949/50-ben a magam munkája során találtam. — De baj érte az 1846-ban Henszlmann-találta töredéket is. Az 1960-as években a múzeum fotoműtermében kettétörték. (Összeragasztották.) Az 1971-ben talált — akkor még publikálatlan — darabot 1971/72-ben készséggel bocsátottam át egy varsói magyar kiállításra. Ez a darab is kettétört állapotban került vissza. A csomagoló a láda megszegezésekor vertek bele egy szeget. Szerencsére nem a tárgy homlok-lapjába, hanem amorf oldalába. (Ezt is összeragasztották.)

36 Zákonyi Mihály: A Buda melletti Szent Lőrinc pálos monostor története. Budapest, 1911.

37 Egyetemi könyvtár, Budapest, Cod. Lat. Ab. 151. Caput LXIV–LXVII. (Gyöngyösi Gergely műve.) — Gyéressy Ágoston Béla „A pálosok szentművészete” c. kéziratos művében (MTA, Művészettörténeti Intézetének kézirattára) Kővágó Dénes fráternek nevezi szobrászunkat.

38 Meglehet, hogy Dénes tanítványa volt az a Vince fráter, aki 1510 körül a rend főkolostorának, Budaszentlőrincnek kőfaragójaként szerepel.

39 Budapest Története, II. (Budapest, 1973.) 310. szerint a koperső Dénes mester 1492–1496 közt faragta. Dénes kőfaragó ekkor már halott volt.

40 „Vere Deus magnus docuit istam artificem et non homo”. F. Eggerer: Fragmen parvis corvi protoeremici. Viennae, 1663. 251.-re hivatkozással Zákonyi i. m. — Knauz Nándor: A Szent Lőrincről nevezett Buda melletti pálos zárda. Magyar Sion, III. (1865. Esztergom) 597.

41 Gyöngyösi krónikája nyomán Zákonyi i. m. 34. — Maga a szent testeklyéje ezúttal megmenekült, Trencsén várába vitték. Ott aztán, a várat ért 1527. évi tűzvészkor megsemmisült. A budaszentlőrinci pálos kolostor felgyújtását s a pálosok felkoncolását az 1630-as években az egyik csensztohovai pálos barát festette meg. A táj vedutájába helyezett kép mai napig megvan Csensztohova kolostorában.

42 A Budapest műemlékei I. (Bp. 1955.) 49. és 593. lapján Schoen Arnold, illetve Borsos Béla és Pogány Frigyes egyaránt említi. A tévedés alapja az: a pálosoknak — 1381 óta, amikor Remete Szent Pál testeklyéjét Nagy Lajos király Velencéből Magyarországra hozatta s a budaszentlőrinci pálosoknak adta régi királyi nagykúriáját, a Táncsics utcai Kammerhofot s annak — Hunfalvy utcai — aloldomát, volt egy vízivárosi ingatlana. Ez azonban nem templom volt, hanem majorság. (Zolnay L.: A XIII–XIV. sz. budavári királyi szálláshely. Műv. Tört. Ért. 1. (1952/26.) (1686 után maguk a pálosok is a Vízivárosban keresték az elpusztult Budaszentlőrincet. (L. Gárdonyi cikke: Tanulmányok Budapest múltjából, 4. (1936.) 73–77. 1737-ben azonban Béli Mátyás már való helyén, a János- és Hárshegy nyergén azonosítja a kolostort. (M. Belius: Notitia Hungariae Novae, I. Viennae, 1737. 6.)

43 Budapest Régiségei, 23. (1973.) 245–254. (Zolnay L.: Kutatások a Tárnok utca 9–13. sz. telken.)

44 Ezekről I. Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. I. kötet, Budapest, 1966. 243.

45 A középkori budavári Szent László- és Szent Mihály kápolna (Adatok a Nagyboldogasszony templom déli oldalkápolnáinak történetéhez) c. tanulmányom. Budapest Régiségei, 21. (1964.) 375–388.

46 Horváth Henrik: Budapest művészeti emlékei, Budapest, 1938. 26. és XLVII. tábla. — Jelenleg a BTM Vármúzeumának kiállításán.

ZOLNAY LÁSZLÓ

A rajzokat Czagyány István (3) és Kiss Tibor Zsigmond (24), a fényképeket Bakos Ágnes, Lőrinczy György, Molnár János, Schopper Tibor, Szemenyei Tivadar, Vöröss Emőke készítette. Köszönöm.

A XIX. SZÁZADVÉGI NEOBAROKK (III. ROKOKÓ) IRÁNYZATAIRÓL

A XIX. századi történeti stílusismételek tetőzését jelentett neoreneszánsz irányzat és a hisztorizáló folyamat egészének lezárására törekvő szecesszió között — nem tekintve itt a középkor-felújítások folyamatosságát — még egy lényeges stíluszásis húzódik; mint egykor a reneszánszt követett barokkok, ez is az előző neoreneszánsz formanyelvét dúsítva fejlődött át neobarokká. Amíg tehát a neoreneszánsz a XIX. század középső harmadának neobarokkját (II. rokokó), a romantikát (itt annak csupán díszítőművészeti áramlatát értve) és a neohellénizmust követett, azokkal kevésbé összefüggő tudatos felelevenítés volt, az 1880-as évek derekától mindenfelé feltűnt újabb barokkosodás szervebben nőtt át az eredetileg is többféle barokk elemet hordozó neoreneszánszból.

A századvégi neobarokk hullámot mindenekelőtt a Franciaországban az 1820-as években tudatosan életre keltett korábbi neobarokk irányzattól kell elhatárolnunk. Ez az ún. II. rokokó a Bourbon-restauráció államilag pártfogolt művészeti reakcionárizmusa volt a nagy forradalom ekkor már jakobinusnak érzett klasszicizmusa, a *directoire* és Bonaparte *parvenü* empire-ja ellenében, amellyel a Lajosok régi jó idejét, az *ancien régime*-t idéző barokk periódusai felelevenítésére törekedtek. A Lajos Fülöp nevével jelzett ismeretes irányzat ugyancsak e barokk folyamatnak dúsítottabb, eklektizáló további változata volt. Hasonló politikai érzelmekkel Ausztriában is rokonszenvesnek találták az ott 1830 tájától meggyökeresedett újabb párizsi divatot, amely Bécsben meg Mária Terézia jóemlékű évtizedeit idézte. A Magyarországon 1840 körül feltűnt bécsies II. rokokó,[1] eleinte nálunk is a barokk lényegétől oly idegen neoklasszicizmus vonásaival elegyítetten, csak később ölthetett fokozatosan mind tisztább barokk vonásokat. Ez a neobarokk emellett jó ideig még a romantika főként angol-neogót elemeiből is vegyített;[2] majd sajátos romantikus párhuzamaival együtt a század közepétől fokozatosan engedett tért az újhellénizmusnak és a neoreneszánszoknak.

Francia földön a Lajos királyok neveivel jelölt barokk periódusokat a francia alkotógénusz különösen értékes szülőtteiként a sajátosan nemzeti művészet rokonszenvével is övezték. Ezek nyomán a századeleji restaurációs neobarokk az első formafelelevenítések egyike, a hisztorizmus tulajdonképpen főáramlatainak mintegy előjátéka is volt. (Tárgyunk tekintetéből itt a leglényegesebb, hogy ezt az irányzatot a századvég újabb neobarokkjától, jelen vizsgálódásunk területétől elkülönítsük.) Tudnunk kell még, hogy Franciaországban az alapvetően nemzetinek érzett, így természetszerűen is ható barokk irányzatok folyamatos művészeti gyakorlata következtében a neobarokk lehetőségnek különösen tág tere lehetett. Itt a gyakorlat folyamatossága révén a század két neobarokk áramlata, a II. és III. rokokó közötti áthidalásokat is leginkább megtalálhatjuk.[3] III. Napóleon uralmának második évtizedében a franciák már a Lajosok valamennyi periódusát — vegyítetten is — végigisméltelték. Haussmann Párizst neoreneszánsz-neobarokk szintézisben építette újjá; Garnier Operája pedig inkább már neobarokk. Figyelemre méltó még, hogy ezek a párizsi felelevenítések nem annyira a hisztorizmusra

jellemző tudatos, mintalapszerű szabályosságnak, mint inkább valami frissebb, naturális szabadság irányában kerestek kiutat.[4] A kortársak azzal is tisztában voltak, hogy a francia művészeti génusz most barokk elemek újrafogalmazásával, gyakran csak szabadabb motívum-csoportosításokkal talán a hisztorizmus körülményeiből való annyira óhajtott kibontakozást is elősegítheti.[5] Az itt nemzeties ügynek érzett barokkban komponálás ekként a századvég új florealis díszítőművészeti forradalmának, a *l'art nouveau*-nak az útját is egyengette. A francia neobarokknak ez a főként díszítőművészetek terén való párhuzamos léte a neoreneszánsz főirányzat mellett 1871 után is tartott. Az 1873-as bécsi világkiállítás francia részeiben is a barokk formák jelentették a főszólamot. De a neoreneszánsz elsőbbségét valló egyes kortársak azokat ekkor már inkább a gall szecesszió, a szabálytalankodó önkényesség jeleinek látták.[6]

A kor díszítőművészeti jelenségeit éberebben figyelők tisztában voltak azzal, hogy az 1880-as években újból jelentkezett barokkosodás a századnak immáron a második, az első felében kezdődött II. rokokótól teljesen külön irányzata, melynek útját a neoreneszánsz alábbhagyásával bekövetkezett stílusűr is egyengette. Az időszak tehát ismét képtelennek bizonyult önálló stílusalakításra. Az újabb rokokó hullám pozitív vonásait is értékelő Radisics J. ekkor jegyezte meg bizonyos keserűséggel: „lehet hogy új (modern) stílus csupán a XX. században jön létre; egyelőre arra semmi kilátás”.[7]

Az áramlat fő vonalainak követését az sem könnyíti meg, hogy a XIX. századi neobarokk felújítások e két nagy periódusa között, de jóval szűkebb mederben végig találunk megszakítatlan, elhúzódó, másodlagos barokkos jelenségeket is, amelyek részint az irányzat franciaországi nagyfokú kedveléséből, ott nemzeti kultúrügynek is érzett voltából, amellett a folyamatos műipari gyakorlatból eredtek.[8] A germán—latin érintkezés vonalán a belga Polært már a 60-as évektől kezdett a legnagyobb szabású újbarokk építmény emeléséhez, a brüsszeli igazságügyi palotához. Ilyen jelenségek a délnémet vidékeken és Ausztriában is ismeretesek. Elősegítették a neobarokk folyamatosságot még a hisztorizmus időszakának az egyes alkalmakra elsősorban ajánlatos stílusokról vallott nézetei is. Eszerint a főúri paloták, vidéki kastélyok legelőnyösebb stílusai a főbarokk áramlat, a régence, mellette a rokokó voltak. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy a XIX. sz. folyamán a neobarokk, a rokokó gyakorlata — szűkebb mederben — áthúzódó jelenség is; ettől kell elhatárolniuk mindenekelőtt az 1880-as évektől megindult újabb neobarokk lendületet, mely 1890 előtt a felületeket már úgyszólván birtokba vehette.

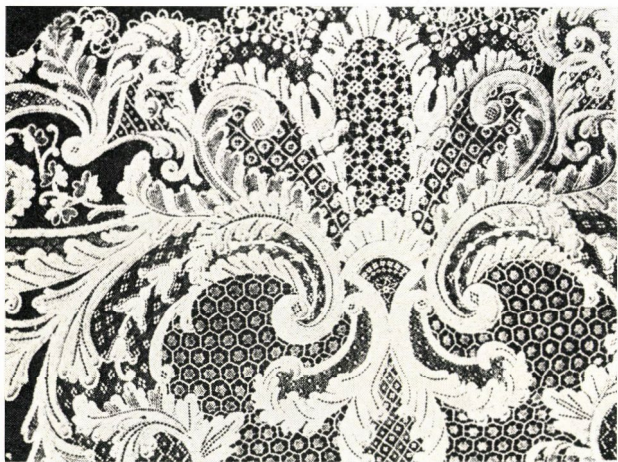
Az irányzat a belsősegeket elsősorban uraló bútorművészségben teljesedett ki; de a II. empire-ban és az orientális izlésekben is alkotó Barbedienne arany-bronz művészete induló korszakában az irányzat teljét jelentette. Az áramlat tetőzésekor az ugyancsak párizsi Falize-t tartották a kor legelső ötösének, a Lajosok formái legméltóbb folytatójának.[9] Ő azonban neobarokk gyakorlata mellett is elviesen elítélte a XIV—XV. Lajos formákat és a növényelvűségből kibontakoztatható floreal követeléseivel a *l'art nouveau* egyik korai úttörője

volt. A technológiailag is újjáéledt sèvres-i porcelán mellett egyik főeredménye a textilfelék, a kárpitozások ezernyi újabb mintázata ennek a francia újbarokknak. A csupán a XVIII. sz. elején indult, így a barokk körülményei között kifejlődött európai porcelán művészete eme adottságaiból következően e műfajban a III. rokokó szinte magától értetődő könnyedséggel érvényesülhetett; azonban a kapitalizmus új polgárának mértéket alig ismerő reprezentációs igényei következtében most a porcelánt is szertelenül díszítették; a bonyolult, amellet gyakran túlságosan nagyméretű formákon tarkaságig színes, zsúfolt, a történelmi barokk előképekhez képest mégis messze igénytelenebb dekorok tűntek elő. Emellett a porcelán díszítményeit — többnyire sikertelenül — nagyméretű fajansz, keménycserép tárgyakra is átvitték. Meissen következetesebben ragaszkodott egykori rokokó formáihoz; de nagyméretű dísz tárgyai most olykor akár a négy métert is meghaladták. A textil művészetében a mindennapokra szánt készítmények sokfélesége, így a csipke mesterségének erőteljes felélesztése mellett jellemző adat, hogy G. Klimt még historizáló időszakában, az 1880-as évek közepe táján e III. rokokó formákban hatalmas méretű színpadi függönytervet készített a reichenbergi színház részére.

A II. rokokó kimúltát követően ezek az évtizedek az esztétikai vetélkedés tükrében azonban a barokkellenesség ideje is; az „átkos copf, a slendrián” igazában most lett mindazoknak az ellenérzéseknek a gyűjtőfogalmává, amelyek a XVIII. századi barokk periódusokat a korábbi neobarokk felújítással együtt annyira elítélték. Szívesen beszéltek a „rokokó rossz példáiról”, meg arról, hogy az egész XVIII. század természetellenes formákat teremtett.[10]

II. Lajos müncheni historizmusának középkorias fejezete után már az 1870-es években mindamellett a francia Lajosok stílusainak fantáziaösszegezési jegyében építtette linderhofi kastélyát és további műveit; egyes nézetek szerint a rokokót ő tette volna újra udvarképessé.[11] II. Lajos komolyan tervezte Versailles kópiáját is Herrenhiemsee-ben. Ez a Wittelsbach-rokokó egészen idegen az osztrák neobarokk hullámától; abba a francia főirány mellett helyi provinciális, sőt népies - rusztikus bajor barokk elemeket is belevittek.[12]

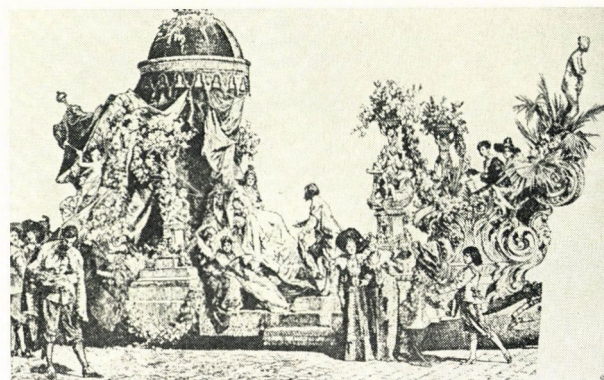
A wilhelmiánus Németországban a 80-as évek elején az építészet már az új stílusra váltott át; Wallot Reichstagja 1884-ben már e formákat mutatja; a müncheni 1888. évi kiállításon már az iparművészetben is szélteben érvényesült a III. rokokó, amelyet itt egybeérletlen mintahalmozások és különösen súlyos drapériazuhatok is terheltek. A bajor Lajosok műpártolásainak következményeként e formák között határozottan a müncheni művészváros produktumai bizonyultak a legelőnyösebbeknek[13]



1. Point de France csipke, M. Lefébure, 1880 k.



2. Bajor neorokokó garnitura, Münchenből, 1888-ból



3. „A képzőművészetek hódolata” Makart tervezte bécsi ünnepi díszgálya, 1888 k.

A Habsburgok birodalmában a II. rokokó és a romantikus irányzatok letűntével az újhellén közjátékot a barokk iránti minden előszeretettel mellett is oly erős neoreneszánsz áramlat váltotta, hogy azt Európa-szerte „bécsi stílusnak” is mondták. A századvégi újabb barokk hullám, a III. rokokó Ausztriában az építészetben és a kapcsolódó díszítőművészekben az 1880-as évek elején tűnt fel. A Hoftheater 1880-ban és a Hofburg új szárnya 1881-től (K. v. Hasenauer) belsőiségeiben már régebben és főként rokokó formákat mutat. Az új irányzat alapvető indokát az egész eklektizáló historizmus azon művészeti szándékában látjuk, amely az egyes elővett történelmi stílusok eredeti lényegétől függetlenül is mindinkább festői-optikai látásmódbba torkollott; a középkori, vagy reneszánsz részleteket, a bármely régtől ismert formákat is barokkos irányokba lazították, dúsították fel. Ezzel válik érthetőbbé, hogy a reneszánszt mindenekelőtt helyező művészek is, már érvényesülése főidejében részleteiben, a szerkesztés módjaiban — szinte akaratlanul — minduntalan valaminő barokkosodásokhoz jutottak el. A III. rokokó jelenségei a képzőművészetek ágaiban is felismerhetően jelentkeztek. Itt csupán utalhatunk a szobrászatnak a főként A. Hildebrand munkásságában ekkor éledő neobarokk irányzataira (Tilgner, G. Deloye). A festészetben Makart életműve mutatja leginkább a mondottakat. Kiállításai és ünneprendezései még reneszánsz részleteik mellett is inkább a korai barokk idők feszült, sűrített alapjellegét szálaltatták meg. Az életnek éppen az industrializmus körülményei között bekövetkezett elbarokkosodása társadalmi okait az időszak újtípusú, nagysikerű polgárának reprezentatív becsvágyaiban látjuk, amellyel az a megelőző feudalizmus nemessége helyét kulturális-társadalmi szinten a régmúlt patriciusi kultúrmeccénásságára is visszautalóan igyekezett betölteni.[14] Az élet művészeti burkának szellemibb tényezőikkel történő kialakításában Schinkel, Semper, Boetticher igényesebb századközépi elvei — és gyakorlata — most elmaradtak. Ezentúl nem csupán a lakásépítészet, a díszítőművészet igényelte oly

széles körben a palotaszertű otthon illúzióit; az igényesedő polgárság a neoreneszánszból kinövő barokktól várta a jövő nagyvárosa számára a nagyobb léptékű, legalkalmasabbnak vélt művészeti jeleget, amellyel a maguk mögött hagytott, szűkösnak érzett történelmi polgári múltat végre kinőhetik és elnyernék a jövő század várható igényeihez méltó korlátozatlanyságot. Az industrializmus anyagiakban is sikeres új típusú nagypolgára a felhalmozás időszaka után most jutott el arra a fokra, amikor — és főként a helyébe lépő következő nemzedék számára — finomabb, bővültebb életkörülményeket igényelhetett. A neoreneszánsz helyére lépett újabb stílus azzal a télt előnnyel is járt, hogy a barokk képzetével szervesen együttes feudális arisztokrácia még létező valóság lévén, a kultúrérzéseiben, esztétizmusában is ambiciózus új polgár számára az nyújtott volna útmutatást az „igazán előkelőhöz”. Ezek az életkeretek így jóval hitelesebbnek tűntek a historiai, tudósibb, korbeli messzisége miatt is nehezebben rekonstruálható neoreneszánsznál. A magyar kortárs szerint azonban: „tisztára meguntuk már a sok akantuszt és örökös ismétlést...” (ti. a reneszánszt). [15] A Faubourg St. Germain, Bécs, Budapest palotanegyedeinek újbarokk belső is mind azt mutatják, hogy a kor érzelmei szerint a társadalmi lét legmagasabb fokát igazában a rokokó stílus kiképzések fejezhették ki. Az egyébként annyira az új eljövetelet váró, azon buzgólkodó Radisics Jenő e nézeteket tételszerűvé formáltan fordított értelemben is hirdette: rokokó jelenségek mindig akkor lépnek fel, amikor a társadalmi műveltség elfinomodása ezt a fokot eléri, azt mintegy kiérdemli. [16] A III. rokokó éppen ezt a századvégi, keresetten is dekadens, kultúráváltó hangulatot tükrözi, akár a rövidesen fölérkekedett szecesszió. „Pikantériákat kedvelő ideges izlésünk...”, mondotta az irányzatról a legjobbszemű hazai ítéző is. [17]

E szándékok voltak azok, amelyek nyomán a XIX. sz. utolsó évtizedeinek embere, számunkra már nem egykönnyen érthetően, e formák elővételével kísérte az egyébként annyira várt jövő művészeti képének hite szerint legméltóbb kialakítását, miközben azonban a legösszetettebben gondolkodók szerint az minden perspektíváját elvesztette és áttekinthetetlen színjátékká oszlott szét. Nietzsche szerint ezeknek az időknek hisztorikumtól átitatott művészete magát az életet fenyegette. [18] A kortárs szemlélők véleményeinek megoszlására jellemzően sokak az irányzatot oly mértékben érezték eltelve, hogy a bécsi Rotunda 1888. évi kiállításán túltengő festőiségét illetően az elismert művészeti bravúrok dacára az új osztrák Iparművészeti Múzeum felelősségét is felvetették. A barokkosodás irányába történő eltolódás már a neoreneszánsz fő úttörője, G. Semper nézeteiben is megtalálható, akinek „Bekleidung”-elve a díszítőművészeteket a festőies dekorativitás felé térítette. [19] Nem kismértékben járult hozzá az irányzat előretöréséhez a történetes enteriorművészetnek az a gyakorlata is, amely szerint a stíluspluralizmusok szellemében — stilkompromisszumnak is mondták —, akár egyugyanazon fényűző nagypolgári otthonban a reneszánsz, sőt középkori formákban komponált részeket barokk belsőségek is válthatták. Különösen a női rendeltetésű belső kiképzések számára választottak régence, rokokó formákat. Hangadó helyzetű esztéták e párhuzam-lehetőségek között akként kíséreltek valaminő rendet tenni, hogy pl. polgári otthonok számára a szabadság, változatosság jegyében a részrendeltetésekhez mért stíluskeveréseket ajánlottak; stílusegységet, így egyetlen stílus neobarokk megoldásokat viszont csupán főúri belsők, kastélyok számára tartottak helyesnek. [20]

A romantikában és a neohellén stílusban már szembe-tűnő, a neoreneszánsz és a középkorias stíluspárhuzamokban még erőteljesebbé váló horror vacui díszítési elv tetőfokát a III. rokokóban érte el. A felaprózott, dúsan tagolt felületeken valóságos extatikus ornamentals tenyészetek zsúfolódtak. Ezekkel összefüggésben az iparművészeti tárgyak rendeltetése is meginkább visszaszorult. Az egyébként ekkoriban is szüntelenül emlegetett funkcionalizmus elve az öncélú díszítésmivolt előtt leginkább most hátrált meg. Az industrializmussal roha-

mosan fejlődött gyártásbeli, technikai sokszorozó lehetőségek nyomán már nem csupán az új típusú nagypolgár, a kispolgárság szélesebb rétegei, de az alsóbb néptömegek felé is most, első ízben jutottak el a gépi tömegtermelésből műipari dísz tárgyak. Az irányzat egyszersmind olyan műtárgyakat is ornamensekkel borított, amelyek korábban alig, vagy egyáltalán nem voltak díszítettek. Így paradox módon, mintegy fordított funkcionalizmusként a korábban csak kiemelkedő jelentőségű műtárgyakon ismeretes díszítmények most hétköznapi eszközökön, tárgyakon is megjelentek.

Az irányzatot felszínen tartották még az olyan adottságok is, aminek a porcelán művészetének már indulásakor adott barokk, rokokó formái; ilyen tényezők voltak pl. a színházak, operák nézőtereinek kiképzésének csupán barokkban elképzelhető megoldásai is. (F. Fellner és H. Hellmer monarchiabeli színházépítészete.) De volt még a századvégi III. rokokó kifejlődésének egyéb olyan indoka is, amely gyakorlatias voltával az industrializmus további szakaszából következett; az egyre nagyobb léptékű építészeti feladatokat, téráthidalási igényeket a modernizmus, a funkcionalizmus előestéjén a történelmi barokk tereket átívelő lendületével oldhatták meg, amely nagy felületeket szervesen kitölteni képes voltával e feladatokra sokkalta inkább volt alkalmas, mint a részletekben fogalmazó, a tereket inkább felaprózó reneszánsz.

A III. rokokó java alkotásait a díszítőművészetekben, akár az építészetben részleteit illetően a lendületes — ellentett rocaille rendszerek, a franciák régence és XV. Lajos irányzatokból vett rácszatninták, az ezekben a formákban fogalmazott akantuszlevelek és különösen a rózsaindázatok, a természetes növényelvűség felé továbbvívó e francia motívumok jellemzik.

A rövid idejű, de igen sokat termelt stíluskorszak megítélésében a máig tisztázatlan nézetbeli és elnevezési zavarok is többféleképpen akadályoznak. A hisztorizmus egészét illető általános elítélés a XIX. sz.-i művészetek mélypontjának mondott III. rokokó ellenében volt éppen a legélesebb. Emellett ezt a neoreneszánsz és a szecesszió közötti periódust akárhányszor a szakkutatás is alig vette észre, vagy pedig tévesen a II. rokokóval vetették egybe — dacára a közéjük ékelődött stílusjelenségeknek, közöttük oly hatékony irányzatoknak is, aminek a neohellénizmus és a neoreneszánsz voltak. [21] De nomenklatura-beli bizonytalanságok, idegenkedés a II. és III. rokokó elnevezésektől, és a barokk alperiódusok elnevezéseinek szubjektív, egymást tévesen váltó használatai ugyancsak nem segítették elő a XIX. sz. díszítő és iparművészeti periodizációinak a tisztázását. [22]

A közép-európai, a Habsburg monarchiabeli III. rokokó induló korszakára is jellemző, habár nem oly mértékben, mint a franciáknál, hogy a nagy művészeti szintű készítőműhelyek, gyárak folyamatos gyakorlata következtében itt a két neobarokk irányzat közötti áthúzódnás valamelyest végig megfigyelhető. [23] A bécsies újbarokk az Osztrák—Magyar Monarchia egészében elterjedt. A III. rokokó mindazonáltal természetesen tűnő hódításai ellenére itt sem egyedül uralta a terepet. A hisztorizmus egészére jellemző stíluskeresésekben vezető helyzetű osztrák Iparművészeti Múzeum A. v. Scala szerepével a monarchia izlését most már a túlbuzgó újrokókó iránti ellenességében egyelőre inkább valaminő angolosság és izlám-orientalizmus kettőssége felé igyekezett irányítani. Az iparművészeti múzeumok ügyének egyáltalán nem váltak előnyére a l'art nouveau felé sodródó stílusvitákban a kiterő jellegű állásfoglalások. [24]

Ausztria bútorművészségében az irányzat tetőfokát A. Görlich tervei, F. Zelezny kivitelezései jelentették. [25] A II. rokokó bútorainak főként furníros felületeivel szemben az új irányzat Zelezny-nek, néhány évvel később a közép-európai szecesszió vezető bútorkészítőjének és dekoratív szobrászának dús, emellett mindig formás rocaille faragványozónében találta meg a stílus teljét.

Magyarországon a neoreneszánsz helyére lépett új irány 1885 tájától tűnt fel. A különböző időszakokból és stílusájak felől eklektizáló neoreneszánsz már maga is

korán barokk elemekkel ötvöződött. Ilyen előzmények után a teljesebbé vált barokkosodás megjelenését nem éppen örömmel fogadták;[26] a neoreneszánsz elleni ismert érvek mélyülő intenzitással folytatódtak. Napjai díszítőművészeti jelenségeinek kritikusi figyelője, egyszerűsége az ismételt barokkosodás ellenzője, Mérey Horváth azonban elismerte, hogy jelenében — 1885 táján — éppen a jelentékeny alkotók pártoltak át az éppen kímülőben levő neoreneszánsztól a „romlott, hanyatló stylhez”, az újabb barokk banalitásaihoz.[27] A III. rokokó természetsszerűnek tűnő felszínrejutására a főként XIV. Lajos elemekkel már egyébként is kevert neoreneszánsznak részes szerepe volt.

Az ötvös-, fémművességben nálunk Jungfer Gyula igen jelentős, mindmáig kiértékelten életművének komoly hányada való ebből az irányzathoz. Jungfer a kovácstvas művesség technikai adottságai révén a XIV. Lajos szalagfonat-indarendszereket mindvégig párhuzamosan alkalmazta a rocaille motívumokkal. Árkay Sándor az 1890-es évek elején a XIV. Lajos stílus, Schön Frigyes a régence motívumaiból állította egybe kovácstvas műveit, díszkútjait. A Pozsonyban működött Márton Lajos művészete igen korán, már 1885 táján, a neobarokk periódus lehetséges felső szintjén szólalt meg, elsősorban az egykori koronázóvárosban.[28] Ő a kis-martoni (Eisenstadt) Esterházy-kastély hatalmas kovácstvas rácsozataival a kor egészének is egyik legjelentősebb ilyen művét alkotta meg; jelentékeny megbízatásokat kapott a készthelyi kastély neobarokk átfarmálásánál is. De az inkább a neoreneszánszban és középkori stílusokban otthonos Uhl Sándor is készített XIV. Lajos és régence fémművességi terveket. Uhl egyazon berendezésen belül is vegyítette ily módon a stílusokat; nagyjából neoreneszánsz belsőben reprezentatívabb célokra egy-egy hangsúlyosabb újbarokk részletet illesztett. A kor fémművészetének sajátossága, hogy a romantika kihunyásával átmenetileg visszaszorult



4. A Wenckheim palota — ma a Szabó Ervin könyvtár — lépcsőháza. 1887, Meinig A.



5. József körút 4. sz Nemzeti Szálló épülete, 1890 k.

öntöttvas művészet az újabb barokkosodással ismét feléledt. A hazai ötvösség termelőképessége a század utolsó másfél évtizedében komoly mértékben növekedett; a Bachruch gyár ismert tevékenysége mellett az irányzat legdúsabb termékei Link F. István Mária Valéria főhercegnő részére készített ezüst dísz tárgyai rácsmintás, rocaille, puttó alakjaikkal.[29] Mindazonáltal a nagylendületű, de nem túlságosan ötlettel, sablonos III. rokokó formákat a hazai ötvösség a többnyire egyházi célú középkorias és a társadalom igényelte nemzeti formákkal egyidejűen valósíthatta meg. A Szandrik gyár e művességi készségek teljében élesztette fel a XV. Lajos ízlést, amellyel a legigényesebb külföldi piacok felé is utat talált.

A III. rokokó a hazai bútorművességben javarészt tölgyfa anyagban — plasztikus rocaille faragványdíszítéssel jelentkezett. Maga Thék Endre is e formákra váltott át a neoreneszánszról faragott rocaille-os dús berendezéseire.

A kerámiaművességben az említett okoknál fogva Herend is természetsszerűen a porcelán európai történelmi formáiban, a barokk-rokokóban haladt. A Zsolnay-gyárat a porcelán-fajansz szabadabb lehetőségei, emellett nemzeti stíluskeresései, no meg a kordivat irányították inkább izlám-orientális minták felé. Az egyedi kerámia tervezésekben, a pályázatok során zsúfoltan dús, összetett formák tűntek elő, így Háy Gyula tervein. A hisztorizmus történész, mecénás-műgyűjtő püspöke, Bubicz Zsigmond hirdette pályázatok díjnyertes eredményein is ilyen megoldásokat látunk.[30]

A kisebb művességekben Jaiser Gyula szobrász készített műterveket; nagy műgonddal megvalósult metszett és préselt kivitelű bőrkápitjain a lendületes rocaille motívumok francia naturalis felfogású rózsáinda szerkezetekkel párosultak.[31] A korszak, szellemé-



6. Főúri palota interiőr a belső Józsefvárosból, 1890 k.

hez híven most is mintarajzok, mintalapok széles elterjesztésével kívánta a díszítőművészetek magasabb nivója elősegítését, akár a neoreneszánsz periódus alatt.[32]

Igen jelentőset alkotott a III. rokokó az interiőr művészetében. Az azzal annyira kapcsolódó építőművészet helyzetének itt rövid méltatására is alig lehet hely. Ybl Miklós romantikus korszaka múltával, az 1850-es évek végén a budapesti Festetics-palotával már eljutott a neobarokk formákhoz. Ez az iránya érvényesült majd a Pálffy-palotánál (1867); neoreneszánsz fődíszszakában is mindvégig megellelhető a latens, olykor egészen előtérbe jutó barokk szellem (Operaház), nem szólva azokról az esetekről, amikor, mint a stomfai kastélynál, ebben a periódusban is egészében barokk formákat kellett



7. Emmer Kornél egykori palotabelsőjéből (I. Jégverem u. 2.) Feszty Árpád pannóival, 1888.

alkalmazni. A budai Várpalota nyugati kiépítése 1885-től már az újabb barokkosodás hullámába esik. Az az uralkodó nézet, amely szerint a feladat meghatározza az épület stílusát, nála is fordulópontot jelentett a 80-as évektől; nem feledve azt sem, hogy Ybl főúri megrendelői is készítették a XVIII. sz. formái felé. Meinig Artur Wenckheim palotája (1887) a hazai századvégi neobarokk lényeges építészeti állomása nagyszerű belső kiképzéssel; ugyancsak tőle való a Park Klub (1893). Láng Adolf élete végén hasonlóan ugyancsak a neobarokkhoz tért át (Magyar Színház, pécsi Városháza), de ide érkezett Yblhez és Lánghoz hasonlóan Hauszmann Alajos is neohellén és reneszánsz korszakai múltával a Kúria palotájával (tervezése 1891/92-re esik) és a New York (Hungária) palota és különösen annak étterembelsői XIV. Lajos neobarokkjával. Hauszmann berlini tanulmányai is közelebb hozták a korszerű újabb barokkhoz. De neorokokok berendezésük egyes nagyszabású banképületek is, amint a Magyar Leszámitoló és Pénzváltó Bank Dorottya utcai épülete, Hauszmann A., Jungfer Gy., Thék E. műve. A század végén mind komolyabb feladatokhoz jutott hazai építész neobarokk gyakorlatából a Hauszmann köréből képződött építészek alkotásait csupán említve (Klotild paloták), a Hansen és Garnier tanítvány Fellner Sándor (Ritz szálló, 1900) munkásságában, de a Hauszmann irodából való Korb F. és Giergl K., majd Alpár Ignác tevékenységében a barokk is továbbhúzódott századunk elejére, miközben hatalmas, dinamikus térképzések inkább a római császárkor rekonstrukciós emlékei köréből (therma építészeti) valók. A III. rokokónak ez a szívós továbbélése a szecesszió — inkább elvies — érvényesülése idején az építészetnek abból a bizonyos konzervatívizmusából adódott, amely — a legköltségesebben megvalósítható művészet lévén — az új felé vonzódása mellett is csak a legtrikább esetben kockáztathatott; az építetők pedig sohasem érezték az újat annyira problematikusnak, mint éppen a szecesszió feltűntekor.

A belső építészet terén a keszthelyi kastélynak 1883-tól neobarokk átépítése Magyarországon leginkább illusztrálja a kapitalizmus korában továbbélt feudum újbarokkos életkeretigényét. A belsőségek kiképzése és a többi iparművészeti tartozékok itt mind XV. Lajos stílből készültek; a régi szárnyat is érintett átfarmálások meg régence és XVI. Lajos formákban szólaltak meg. Behr Lajos 1890 tájától jó néhány főúri palota belsejét kezdte ki, vagy meglevőket hangolt át a századvégi neobarokkban; többek között Károlyi Alajos elpusztult palotabelsője is az ő műve volt (1894-től). Az igényes bútortervei révén is ismert, Angliában működött Behr tevékenysége hazai berendezőművészetünk szintjét európai felsőfokon mutatja,[33] különösen a Károlyi-palotánál; ő tehetsége, felkészültsége révén messze függetlenül a bécsi újabb rokokótól. A barokk periódusokat változtatatosan megjelenített, elevenen lüktető belsőben a XV. Lajos francia formák mellett az olasz settecento színesebb világa is megszólalhatott. A józsefvárosi palotanegyedben br. Lipthay Béla, gr. Károlyi Gyula, gr. Zichy Nep. János és gr. Károlyi István palotái most mind ezt a berendezési stílust kapták; méghozzá a kritikusabb kortárs szemlélők szerint is magas ízlés-, és kivitelezésbeli fokon. Károlyi István palotájának belsőt, foyérját, sok faburkolatát Thék Endre készítette. De ennek az irányzatnak a belső kiképzésin teljesülhetett ki Lotz Károly és Benczúr Gyula díszítőfestésze is. Lotz művészte a cinquantészk előképektől a 80-as évek folyamán mindinkább Tiepolo (Operaház), majd pedig Pozzo (Kúria) barokk látókörébe került. Benczúr Gyula a barokk reprezentációt nem csupán hazájában, de éppen II. Lajos illúzió-életművein is (Linderhof) megvalósíthatta. Idehaza a millennium pompázatos történelmi ünnepélyeinek valóra váltója lehetett, akár a társországban Makart a császár parádéinál. A XVIII. sz.-i francia rokokó Benczúr festésze egészében súlypontot kapott (Dubarry és egyéb témák). A „grand siècle” a hazai művészetben számos módon talált ekkor visszhangra; Kéménydy Jenő ilyen képein a nagy idők finomságai utáni nosztalgia jellemzően fejeződik ki, de ezt folytatja századunk elejére

átnyúlóan Bayros szecesszióval ötvözött barokkos művészete is. Lotz, Benczur mellett az újrokokó belsőségek díszítéseinél Feszty Árpád, Magyar Mannheimer Gusztáv (New York palotabeli) tevékenységével is többször találkozunk. A neobarokk drapériákban ünneplő 1900. évi párizsi világkiállítás rokokó csarnok-pavillonépítészetének hatása alatt jó néhányan kötődtek e III. rokokó formákhoz; az így Budapest elhúzódo neobarokk építészeti gyakorlatának is egyik okozója lett.

Az irányzathoz igazodott szobrászatunk is. Fadrusz János e mozgalmas formákat már Tilgnernél megtanulhatta Bécsben; nagyszerű pozsonyi Mária Terézia szobránál a XVIII. sz.-i tárgyat stílusánál fogva is e korba törekedett helyezni. Bécsi—müncheni újbarokk gyökerű Zala György művészete is (millenniumi szobrok, Andrássy Gyula lovasszobor). Hasonló hangvételű Róna József is; Savoyai Jenő szobránál a történelem a megragadott történelmi pillanat zsánerszerűségével — ez egyszersmind az időszak egyik fővonása — barokk formákban egyesül. Donáth Gy. Pázmány szobra az irányzatnak szobrásza-



9. Ezüst levéltartó doboz, magyar, 1890 k.

tunkban az 1900-as évek elején még huzamos érvényét komoly szinten mutatja.

A III. rokokó hazai képzőművészetét is érintő e rövid áttekintés nyomán úgy tűnik, hogy az építészettel összefüggő díszítő- és iparművészetek határozott elsőbbségét látjuk a müncheni, párizsi iskolákban eltanult műfogásokkal élő művészetekhez képest.

Ennek kapcsán kell említenünk itt az éppen e stílusidőszakban életre hívott Iparművészeti Iskolát. Az új intézmény első termékei mellett jórészt ugyancsak a századvégi újrokokó formáit mutatják a sok magyaros motívum, vagy már az új művészet lehetőségeinek kere-



8. Ezüst kandeláber, magyar, 1890 k.



10. Porcelán asztali dísz, Herend, XIX. sz. u. negyede



11. Porcelán gyümölcsstartó, Herend, XIX. sz. u. negyede

sése. Újvári Jenő, Szödy Szilárd, Weiss Gyula ötvösségét említhetjük innen. Emellett a vidék szakiskolái a készülődő florealis irányzattól, az új angolos formáktól kevésbé érintve meg éppen töretlenül működtek e rokokó vonalakon. (Székelyudvarhelyi Áll. Kőipari Szakiskola tervei stb.). Az iparosok és ipariskolák számára 1891-től készített mintalapok jó részét a nemzeties irányú, a közepkori és a florealis minták mellett még ekkor is a III. rokokó díszítőműveit tették ki.^[34]

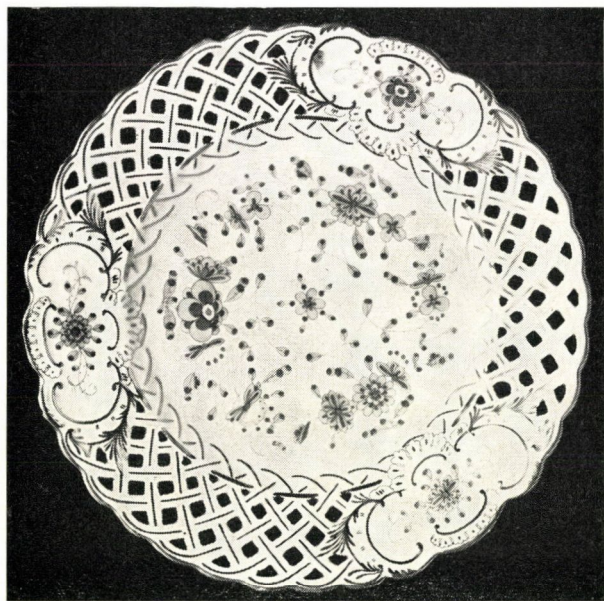
A magyar ornamensmúlt egészét a századvég izlésében felelevenített millennium éppen a III. rokokó végső idejére, egyúttal a szecesszió feltűntének is első éveire esett. Az ezredéves ünnepek drapériái között termé-

szetszerűen kaptak helyet a barokk időszakok. Nem véletlen, hogy a városligeti történelmi épülecsoporthoz éppen a XVIII. sz.-i részek most, a III. rokokó általános érvényesülése idején oly erős hangszílyal szólalhattak meg. De a millennium díszítőművészeti, tekintet nélkül az éppen alkalmazott történelmi formákra, egészében e neobarokk szelleme hatotta át, fogta egységbe. A millennium akkor is, azóta is sokat gáncsolt összképének formabeli jellege eszerint éppen a III. rokokó alaptulajdonságai-
ban gyökeredzett.

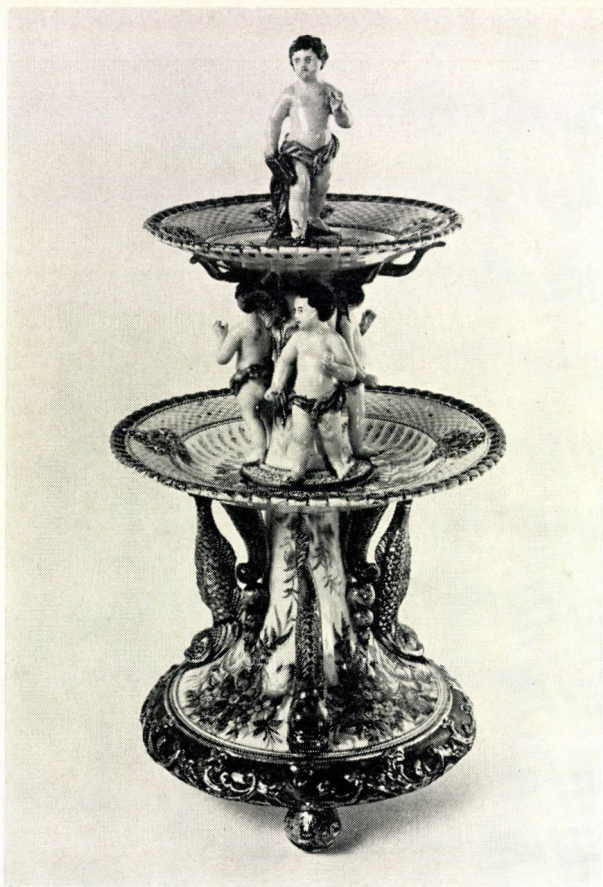
Hazai körülményeink között az irányzat részben már a szecesszió idején, azzal vegyítetten hagyott alább. Az új stílus úttörő alkotóiként ismert legtöbb iparművészünk tevékenységében a szecesszió 1895–1900 táján még barokk nyelvezettel elegyítve jelentkezett. Horti Pál, Nádler Róbert, Háy Gyula, Rausch Béla, Katziány Ödön számos művén, így a gr. Andrássy Tivadar pályázat műtárgyain is^[35] gyakran még túlsúlyal tűntek elő a kor esztétikájában alig észrevett, de a mindennapok gyakorlatában annál inkább érvényesülhetett barokk formák. Magyarországon a III. rokokó másfél évtizedének még egy — az elvesz kíváncsalak miatt igen komoly — vetélytársa volt; a nemzeties-hazai jellegű díszítőművészeteknek a közvélemény és a hivatalosok által egyaránt türelmetlenül követelt érvényesülése. Azonban Huszka József vezető apostolkodása és a számtalan magyaros mintaterv mellett a III. rokokó teoretikusoktól, elvi egyengetőktől menten is uralta az életet; a díszítőművészeti nacionalizmus pedig, mint az államilag erőltetett



13. Keménycserép váza, Fischer E., Budapest, 1890 u.



12. Porcelán dísztányér, Fischer E., Budapest, 1890 u.



14. Nagyméretű keménycserép asztali dísz, Bélapátfalva, 1900 k.

művészeti stílusirányítások oly gyakran, ezúttal is vajmi kevésbé lendült át a megvalósulás terére.

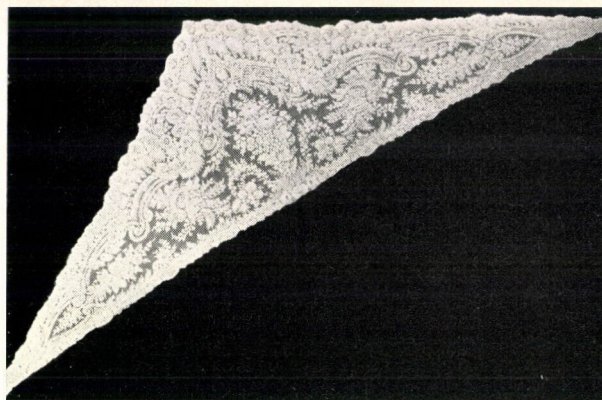
A XIX. század végi neobarokk, a III. rokokó stílusirányzatát hazai emlékanyaggal mutatjuk be.

Az ötvösségből az irányzatnak a kiterjedt méretek iránti előszeretétét látjuk egy ezüst kandelláber páron. Ezen a díszítésrendszer legtöbb vonása, az öntött kivitelezésen a trébelt, sőt applikált motívumok nagy mennyisége található. Lejaul Károly budapesti ötvös készítménye; a feliratos ajánlás adatai szerint 1892 körüli. (Iparművészeti Múzeum 16.298. a—b. ltsz. m: 183 cm.)

Egy ívelt felületén ezüst montírozású bőr levéldoboz lendületes rocaille-özönével teljében mutatja a III. rokokó formaképzés módszereit. A régence-rácszatokkal, puttókkal, franciás rózsaelemekkel gazdagított, lendületes rocaille-rendszer hangsúlyozott középrezervájával azon alkotások közül való, amelyekkel a kor valóban úgy érezhette, hogy sikerült megközelítenie a grande siècle-t. Magyar? 1890 k. (Iparművészeti Múzeum, 51.1025.1. ltsz., á.: 31 cm).

A porcelán az elmondottaknál fogva sajátosan tükrözi az idők stílusát. Herend nem csupán a század utolsó évtizedében alkotott e formák között, amelyek a porcelán helyzetéből következően inkább igazodtak a történelmi rokokóhoz. A szecessziót a gyár kevésbé művelte, így a századfordulón túl is főként az újabb neobarokk divatját szolgálta. 1904-ből származó áttöretes talapzatos díszítménye rocaille-aival, színes, plasztikus virágcsokraival jellemzőbb ilyen emlékeink közül való. (Iparművészeti Múzeum, 51.1393.1. ltsz. m: 15 cm.)

Herendről egy hasonló ízlésű asztaldísz, édességtartó még a század utolsó évtizedéből való. (Iparművészeti Múzeum, 1431.1. ltsz. m: 36 cm.)



15. Csipkekendő, francia, belga (?) 1880 u. Stefánia főhőnő hagyatékából?

Ugyaninnen egy háromlábú gyümölcstartó kartusos képeivel, áttöretes virágos rácsmintáival ugyancsak összegezve mutatja az irányzat jegyeit az 1890-es évtizedből. (Iparművészeti Múzeum, 1566. a—b. ltsz. m: 24,5 cm.)

A kor hazai porcelánművészetét Fischer E. budapesti műhelyének egy darabjával mutatjuk még be. Az áttöretes tál rácsmintázatát virágcsokros rezervák szakítják meg, 1890. u. (Iparművészeti Múzeum, 54.895.1. m: 21,5 cm.)



16. Kétrészes himzett, fodros rózsaszín muszlin ruha, magyar, 1890 u. a Biczó családtól

A budapesti Fischer gyár keménycserép művészete köréből egy díszedény színes tájfestéssel ugyancsak ezeket a mintákat mutatja, 1890–1900 k. (Iparművészeti Múzeum, 16.965. ltsz. m: 39 cm.)

A bélapátfalvai gyár nagyméretű asztali dísz tárgya a francia „royal bleu” mázakhoz hasonló kobaltkék; a rokokó formákat a vidéki keménycserép üzemek e korbéli lehetőségének teljében mutatja be 1900 tájáról. Jelzései: Nagy Zs. és F. kurziven: Gyarmathy. (Iparművészeti Múzeum, 59.1022.1. ltsz. m: 45.5 cm.)

A századvégi textilművészetből egy francia (belga(?)) csipkekendő a rokokó egykori motívumkincsének a javát összegezi; emellett a korbéli természetes növényelvűségnek, egyúttal a szecesszió francia történelmi formákon belüli készülődésének jellemző emléke. A gr. Lónyay családtól, Stefánia főhercegnő hagyatékából? 1880 u. (Iparművészeti Múzeum, 54.1753.1. ltsz., 70×120 cm.)

A korszaknak a történelmi rokokó formák nyomán kialakult nő viseletét egy hímzett, fodros rózsaszín muszlin ruhával mutatjuk be. A kétrészes öltözék jellemzői a puffos ujjak, a már gépi hímzésű virágos fodrok, a csokrok. Magyar készítésű, 1890 körül, a Bitzó családtól. (Iparművészeti Múzeum, 70.329.1–2. ltsz. h: 110, 48 cm.)

*

A XIX. század végi III. rokokó irányzat a történeti stílusismétlések zárómozzanataként, a századvégi érett újpolgári civilizációnak abból a műveltségbeli telítettségéből, esztétikai túlinformáltságából érthető meg leginkább, amely a patetikus, az ünnepi mellett az egyre mozgalmassabbat, de a korábbi művészeti főirány, a realizmus felől a mind zsánerszerűbbet is igényelte — itt is a polgár kérése a valóságos művészeti történésekhez képest — és ezeknek az összetett kívánalmaknak a megvalósítására az egyébként is általánosan csodált XVIII. sz.-i formák tűntek legalkalmasabbnak.

Mindez az életformájában, világnézetében önmaga előtt is mind válságosabb helyzetű újpolgárság minden-napibb életkeretét jelentette; ha ugyane kor magasabb szellemi szintjén a szimbolizmus, sőt a tudat ellenőrzéseitől mind mentebb ösztön-, irracionális narkózisok kezdtek jelenteni már az igényesebbet, úgy a századvégi neobarokk éppen a még mindig sikeresnek tűnő polgári kultúra látszatbiztonságának kifejezője, esetleg szándékolt esztétikai nyugtatószere.

A XIX. század végi stílusformákban a kapitalizmus mind nagyobb társadalmi öntudatú, amellyel diszharmónikus kultúregzaltációkkal is telítettebb, magát szívesen bonyolultnak látó új-polgár társadalmi magatartása fejlődik ki cícomás szalonkultúrájával, életének egész nagyigényű kiürültségével. Couture, Boulanger, nálunk Benczurék történelmi — amellyel életképszerű — tablói, a dúsat, minél feltűnőbbet kedvelő mély, tüzelő színű bársonyaival, brokátjaival, optikailag egészükben fel nem mérhető kiterjedésű, fülledt enteriőrjeivel egyaránt a századvégi újabb neobarokk életérzéseiben gyökereznek. A III. rokokó felújítás azonban eleven és kiszélesedett gyakorlata ellenére sem keltett meglepedést; az egykori francia rokokó finomságai, gracióz formabiztonságai a kortársak ítéletei szerint is utánozhatatlanoknak bizonyultak.

Az irányzat egyszersmind a művészettörténet tudományá fejlődésének lényeges időszakával esett egybe. A barokk stílusokorok felosztásainak alapvető tényei is jelentős részben ekkortájt alakultak ki. A korszak elején J. v. Falke a XIV. Lajos stílusformákat még XVI. Lajos korabelieknek, a régence-t meg rokokónak vélte; [36] a századvégén pedig az egykori barokk periodizáció tisztázása már készen állott abban a formájában, amiként azt ma is ismerjük.

Ajánlatos a III. rokokó irányzatnak a feltárása, lényeges vonásainak megállapítása a szecessziótól történő elhatárolások végett is. Ez egyúttal a hisztorizmus és a modernizmus választóvonalainak a kitűzéséhez is hozzá-

segíthet. A felületesebb szemlélet a századvégi újbarokkot zsúfolt szerkesztőmodora miatt rendszeresen azonosította a korai, florealis szecesszió rokonelvű „horror vacui” díszítményeivel. Jóllehet a szecesszió jelenségei már a III. rokokó időszaka dereka táján feltűntek, és a mindkettőt egybekötő azonos korizlés közös vonásokat is mutat, így a szecesszióban továbbra is fellelhetők a kései hisztorizmus olyan jellemzői, aminők a formaképzés dinamikája, mintázati és szerkezeti zsúfoltságok, mégis súlyos tévedés a kilencvenes, kilencszázas évek neobarokkját (III. rokokó) is a szecesszió egy eklektizáló válfajának vélni; még akkor sem, ha a két irányzat átmenetileg keveredéseket is mutat. Valójában a III. rokokó a XIX. sz.-i hisztorizmus zárófejezete volt; a szecesszió, a praemodernizmus és jelenünk formavilága mellett párhuzamosan továbbélő, meg újrajelentkező poszthisztorizáló mozzanatok viszont már a hisztorizmus földjein túli (neoelektikus) jelenségek. Ezek arra is figyelmeztetnek, hogy a történeti stílusformákkal telített művészeti tudat minden előremutató fejlődés ellenére is egyre nehezebben függetlenül lehet már a múlttól.

A III. rokokót, a XIX. sz.-i hisztorizmus zárófejezetét a hisztorizálás megelőző irányainál is több ellen-szenv, gáncs érte. Ez az elítélés jelenünkben még annyira erős, hogy azok részéről is folyamatok, akik a korábbi neohellén, vagy neoreneszánsz időszakok irányában újabban mind több megértést, engedékenységet mutatnának (l. a korai eklektika újabb keletű pozitív méltatásai). A III. rokokónak, mint az 1880-as évekkel hanyatlóbb szintű hisztorizmusnak még napjainkban is alaposan kijut azokból a szidalmakból (pöffeteg, izléstelen formalizmusok, monstruozitások), amelyek a hisztorizmus egésze ellenében valamelyest enyhülnek.

A III. rokokó időszakának közép-európai, így magyarországi hatóidejét az 1880-as évek közepe tájától a századfordulóig állapíthatjuk meg, tudva, hogy a kilencvenes évek elejétől feltűnt szecesszió a század végén már nagyjából uralta a helyzetét. Ennélfogva a III. rokokó háborítatlanabb földőszaka a kilencvenes évek fordulója körüli szűk évtizedre tehető; nem feledve, hogy a florealis szecesszió-ellenesség miatt a díszítő- és iparművészetek, az építészet világában a társadalmi igény továbbra is a barokkos formák mellett választott. Azt azonban nehezen állíthatnók, hogy az építészet és a díszítőművészetek a kor alacsonyabb rendű teljesítményei lennének. Az 1900. évi párizsi világkiállításon a szecesszió előretörése mellett is még a franciák, de számos európai ország is neobarokk művekkel jelentkeztek; különösen neobarokk jellegű maradt a kiállítás építésze, installátor művészete. [37] Az időszak előrelátói ezek mellett is tisztában voltak azzal, hogy a műiparukat elsősorban a keresés jellemzi. Nem csupán Angliában, de mindenfelé újat akartak, eredetit és ez a kereső szándék a szecesszióban jelentkezettnek valaminő elvárása, kívánása volt; ennek a keresésnek a mikéntjéről pedig: „... . egyessége-dül a természetben lehet ama örök forrás, a melyből újra és kifogyhatatlanul meríthetünk. ti. az újszerű növényi (florealis) díszítményekből. [38] Sőt ezekben az években már olyan következő művészeti irány jelei is mutatkoztak, amely a funkcionalizmus elvéből kiindulva ornamenseket legfeljebb egyes kiválasztott, inkább csak központibb helyeken kívánt alkalmazni. Azonban amíg a neogótika Viollet-le-Duc óta [39] és az angol mintaképzések nyomán többértű, változatos módon nőtt át az új növényelvűség világába, a III. rokokó a szecesszióval való részleges időbeli párhuzamai, azzal elegyítettségéi ellenére is [40] hirtelen tűnt le 1900 körül. A szecesszió későbbi lineáris irányzatából 1910-et megelőzően viszont XVI. Lajos formák tűntek elő.

A XX. század újabb barokk áramlata a két háború közötti Magyarország ellenforradalmi konzervativizmus-tól sugallt hivatalos neobarokkjával a díszítőművészeteknek más fejezetét jelenti.

Kiss Ákos

- 1 M. Zweig: *Zweites Rokoko, Innenräume und Hausrat in Wien um 1830–1860*. Wien 1924. 3–4.
- 2 A. Bœ: *From gothic revival to functional Form*. Oslo 1957. 8–9., 45.
- 3 Radisics J.: *Művészi Ipar*, 1. (1885/86) 12–15, az 1878. évi párizsi világkiállítás neobarokk jellegéről; majd Fittler K. e jelenség továbbhúzódásáról, *Művészi Ipar*, 9. (1894) 195.
- 4 Radisics J.: *Károlyi István gróf palotája*. *Művészi Ipar*, 7. (1892) 124–.
- 5 J. Falke: *Die Kunstindustrie der Gegenwart*. Leipzig 1868. 88–90.
- 6 C. v. Lützow: *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*. Leipzig 1875. 142–143.
- 7 L. 4. j.
- 8 W. Bode: *Kunst und Kunstgewerbe am Ende des neunzehnten Jahrhunderts*. Die Aufgaben unserer Kunstgewerbemuseen. Berlin 1901. 51.
- 9 Fittler K.: *Magyar Iparművészet*, 1. (1897–98) 318.
- 10 G. Ebe: *Die Dekorationsformen des 19-ten Jahrhunderts*. Leipzig 1900. 2.
- 11 H. Beenken: *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*. München 1944. 69.
- 12 A. Goppel—Herzog Albrecht von Bayern: *König Ludwig II. und die Kunst*. München 1968. 56, 62.
- 13 W. Kick: *Dekorationen und Möbeln von der Deutschen nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung im München 1888*. Stuttgart 1889. 2–3, 16. t.
- 14 Hasonlóan látja a nagypolgárnak a történeti formákból dús-fülledt új stílus kieroszakolását akár a bombasztikus árán is W. Mrazek: *Kunst in Österreich 1860–1918*. Wien 1964. 76.
- 15 Sz. n.: *Az iparoktatás a bécsi jubileumi tárlaton*. *Művészi Ipar*, 3. (1888) 156.
- 16 L. 4. j. 125.
- 17 Fittler K.: *A Mintarajzkola és Rajztanárképezde növekedéinek iparművészeti tervezései*. *Művészi Ipar*, 9. (1894) 71.
- 18 F. Nietzsche nézetei a századvégi művészetről; *Unzeitgemässe Betrachtungen*.
- 19 R. Feuchtmüller—W. Mrazek: *Kunst in Österreich 1860–1918*. Wien 1964. 87, 93.
- 20 J. v. Falke: *Die Kunst im Hause*. Wien 1882. 368–; uő: *Aesthetik des Kunstgewerbes*. Stuttgart 1883. 6. 16–17., 47. képek.
- 21 F. Windisch-Graetz: *100 Jahre österreichisches Museum für angewandte Kunst*. Wien 1964. XXIII–.
- 22 D. Heinz: *100 Jahre Österreichisches Museum für angewandte Kunst*. Wien 1964. XVIII, XXVII.
- 23 L. 20. j. 96.
- 24 L. Hevesi: *Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert*. Leipzig 1903. II. 1848–1900. 281.
- 25 F. Windisch-Graetz: *Innendekoration und Mobiliar des Historismus*. *Alte und moderne Kunst*. 10. (1965) III–IV. 5., 7. kép.
- 26 Szombathy I.: *A rococo-világ és salonjai*. *Magyar Salon*, 5. (1886) 68–.
- 27 Mérey Horváth: *Művészi Ipar*, 1. (1885–86) 95.
- 28 Jakabffy F.: *A kovácsművészet*. *Művészi Ipar*, 1. (1885–86) 376–377.
- 29 *Művészi Ipar*, 5. (1890) III. t.
- 30 Kiss Ákos: *A Bubits Zsigmond gyűjtemény*. *Az Iparművészeti Múzeum évkönyvei*, 6. (1963) 83–84. 2. kép.
- 31 Csizik Gy.: *A brüsszeli és a müncheni tárlat*. *Művészi Ipar*, 3. (1888) 188–.
- 32 Fittler K.: I. m. 68–71.
- 33 H. Gaal A.: *Gróf Károlyi Alajos palotája*. *Magyar Iparművészet*, 1. (1897–98) 210–214.
- 34 *Az Iparművészet 1895-ben*. Budapest 1896. 109.
- 35 Györgyi K.: *A gróf Andrássy Tivadar-féle pályázat*. *Magyar Iparművészet*, 1. (1897–98) 13. 1. t.
- 36 J. v. Falke: *Die Kunst im Hause*. Wien 1882. 368–.
- 37 Fittler K.: *Magyar Iparművészet*, 3. (1900) 216–221.
- 38 L. 15. j.
- 39 Viollet-Le-Duc: *Entretiens*. Paris 1872.
- 40 N. Pevsner: *The sources of modern Architecture and Design*. London 1968. 38.

S U M M A R Y

The dominating trend of the 19th century historicism, neorenaissance was followed by another historical style, a new neo-baroque trend (3d rococo). This style was different from most trends of historicism in that it — similarly to the earlier, 16th–17th century processes — was a somewhat organic successor of neo-renaissance, itself marked by several elements of baroque. It is important to distinguish this second revival of baroque of the century from the first, which originated during the first half of the 19th century in France, was politically supported by Bourbon restoration, and then continued in a modified way in the Louis Philip style. In Austria, the 2nd rococo, reminiscent of the good times of Maria Theresia gained social recognition also under the impact of conservative political rationale, from the 1830's. 19th century baroque revivals were especially significant in France. They gained priority in a spontaneous way, because the successive baroque periods named after the successive kings Louis were given preference by national art, as highly evaluated achievements of national creative power. Whereas all over Europe the second and third periods were clearly separated, in France, owing to the continuity of baroque artistic practice, their links can be traced. During the second decade of the rule of Napoleon III. the French repeated all over again all the trends of baroque both separately and in an amalgamated way. Hausmann, Garnier worked in a neorenaissance-neobaroque synthesis. It must be noted, however, that French revivals are characterized by a search for a kind of fresh, naturalistic freedom rather than by the regularity of set patterns typical for historicism. Even the contemporaries were aware of the fact the French art with its baroque revivals, endeavours to restructure the motives freely, was to promote liberation from the restrictions of historicism. We think that the adherence of the French to baroque composition — which they considered as their national style — pointed towards the floristic revolution of the end of the century, the art nouveau.

In decorative art, French neo-baroque ran parallelly with the dominant neorenaissance trend both before and after 1871. At the French exhibitions of the 1873 World Fair in Vienna, baroque forms were still dominant. At that time, however, in the main period of neo-renaissance, contemporaries took it for Gallic extravaganza. As for architecture, Polaert built the Palace of Justice in Brussels in neo-baroque style embodying Germanic—Latin relationship as early as in 1860. Neo-baroque continuity was enhanced by historicism itself in its recommendations of particular styles for particular functions. Thus baroque was thought of being the adequate style of the palaces of surviving Feudalism. This helped to ensure the continuity of neo-baroque elements all through the 19th century. The new upheaval of neo-baroque starting from the 1880's and becoming general in the 1890's has, however, nothing in common with these considerations. The trend became most dominant in interior decoration and in the art of furniture. Barbedienne, Falize were regarded as the best of the period, the worthiest followers of the forms of the Louis'. In the art of china — developed in the baroque period — the obvious influence of the 3d rococo was never questioned. The oeuvre of Louis II. in Munich, in the neo-baroque period, an artistic synthesis of the styles of the French Louis' was an outstanding phenomenon. According to some views, he was responsible for making rococo style again a courtly style. This Wittelsbach rococo is different from the Austrian neo-baroque: in the latter provincial-rustical Bavarian elements were mixed with the dominant French trend. Neo-baroque of the end of the century gained priority in Germany as a whole under Emperor Wilhelm, in architecture a little earlier (Wallot and others), whereas in applied art the new style was dominant at the exhibition of 1888.

In the Habsburg Monarchy the trend was first manifested at the beginning of the 1880's (Hoftheater, new Hofburg-wing with Hasenauer-régence rococo interiors). Particularly enough, even in the main period of neo-

renaissance, baroque traits were spontaneously arrived at, very frequently, both in structuring in certain details. This liability can be traced in other fine arts too, it is enough to mention H. Hildebrand's and V. Tilgner's sculpture. These statements can be best illustrated by Makart's oeuvre. In his works, sceneries, inspite of the renaissance details, baroque tensity and richness is dominant. Demanding historical principles and practice of Schinkel, Semper, Boetticher of the middle of the century declined ultimately at the time of baroque dominance. This trend could best realize the illusion of palace-like home, but neo-baroque was also expected to produce the larger-scale artistic character of the great city of the future. Among the pioneers, it was Semper whose views were the nearest to baroque, with his *Bekleidung* principle, emphasizing the importance of picturesque decorativity. Régence, rococo forms were selected for the interior decoration of women's rooms first of all. Owing to industrial development, massproduced artistic objects were accessible in large quantities to the lower classes for the first time.

The evaluation of this short but very productive period of style is still made difficult by the confusions of views and denominations. The bias against historicism was the sharpest as to the 3d rococo, considered as its very worst trend. This view could evolve all the more easily, because in the second half of the 19th century, the periods of the 18th century — „the mean Zopf, the careless style of Louis XVI.” — were viewed with deep dislike. Uncertainties of denomination, the usual restraint in using the names 2nd and 3d rococo, mistaken denomination of the successive baroque periods also contributed to the increase of confusion as to these trends.

In Hungary neo-renaissance was succeeded by late 19th century neo-baroque from 1885 onwards. The appearance of the baroque elements was not welcome here either. Hungarian Jenő Radasics, while recognizing the positive characteristics of the new rococo offshoot, noted with some bitterness: „The new (modern) style may evolve only in the 20th century, at the moment there is no hope for it.” In interior architecture, the reconstruction of the neo-baroque palace at Keszthely (started in 1883) is the most typical Hungarian example of the new-baroque embodiment of feudalistic lifestyle surviving in the capitalist period. The interiors of several palaces in Budapest (e. g. that of Count István Károlyi) show the traits of baroque style. These interiors incorporate the decorative paintings of Károly Lotz and Gyula Benczur. In his art the former became more and more attracted from the neo-renaissance to Tiepolo (Opera of Budapest), and then to Pozzo (High Court of Hungary).

Gyula Benczur had the opportunity to express his attraction to baroque not only in Hungary, but also in the illusory oeuvre of Louis II. himself (Linderhof). At home he was one of the major representatives of the pompous celebrations of Hungarian Millennium, just like Makart in the Austrian fellow-country, at the emperor's

parades. Mention can be made of the neo-baroque activity of Árpád Feszty and Gusztáv Magyar M. (in the New York Palace). János Fadrusz placed the subject of his monument (statue of Maria Theresia in Bratislava) into the 18th century both on the ground of historical adequacy and of the style of the age. The World Fair of Paris of 1900 was also celebrated in neo-baroque draperies.

The social motives of the late 19th century new-baroque are rooted in the artistic taste of the new, successful industrial bourgeoisie. After the period of accumulation, they began to demand richer, aesthetically more advanced framework of living. The new style had the assumed advantage over neo-renaissance, that it might foster the links of the culturally and thus aesthetically ambitious new capitalist to the real noble, the still existing and influential feudal aristocracy identified with the notion of baroque. The late 19th century, neo-baroque style of living seemed to be more authentic than the historical, more scholarly, by nature more civic, more bourgeois, and because of its remoteness less restorable neo-renaissance. According to a Hungarian author of aesthetics: the phenomena of rococo always appear, when the refinement of the culture of society reaches, deserves this level.

In Hungary this trend started to decline in the period of secessionism, partly amalgamated with this latter trend. A sociological relationship between these two trends is shown by the fact that both reflect the affected, decadent atmosphere of the cultural turn of the end of the 19th century. The 3d rococo, the final phase of the revivals of historical styles can be best understood on the basis of the cultural saturation, aesthetic overlearnedness of new bourgeois civilization, which demanded the most ceremonial, at the same time the richest representation, and as for its attitude to realism, the most genre-like description. The trend, however, was not met with satisfaction by the contemporaries either: they themselves knew that the fine, gracious forms of the former, bye-gone rococo could not be imitated. It is also of importance that this trend coincided in time with a significant phase of the development of art history. Thus the fundamental principles of the phasing of the period of baroque were elaborated at that time. It was also necessary to explore and analyse this trend for delimiting it from secessionism. This at the same time helps to draw the deviding line between historicism and modernism. The superficial views often identified the 3d rococo, because of its complicated structure and crowded scene, with the similar, also „horror vacui” decorations of early secessionism.

Later, around 1910, in the late, linear representations of declining secessionism forms of Louis XVI style appeared. The still later, 20th century baroque revivals prompted by the inter-war Hungarian, counter-revolutionary conservatism represent another phase of the evolution of decorative art.

Ákos Kiss

BESZÁMOLÓ A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT 1974. ÉVI MŰKÖDÉSÉRŐL

A Társulat legutóbbi tisztújító közgyűlését 1974. június 3-án tartotta, melyen az 1972–73. évi működésről szóló főtítkári beszámoló, a pénztárosi, valamint a számvizsgáló bizottsági jelentésen kívül sor került a Társulat emlékérméinek kiosztására is. A választmány határozata alapján az elnökség Fülep Ferencet Rómer-éremmel, Kádár Zoltánt Ipolyi-éremmel, Dienes Istvánt és Gedai Istvánt Kuzsinszky-éremmel, Marosi Ernőt Pasteiner-éremmel tüntette ki.

A közgyűlés a jelölő bizottság javaslata alapján az alábbi új elnökséget választotta meg: elnök Entz Géza, alelnökök Fülep Ferenc és Szabolcsi Miklósné, főtítkár Soproni Sándor, szakosztálytitkárok Sz. Koroknay Éva, F. Petres Éva és Szijj Béla, titkár Kovács Tibor. A közgyűlésen Társulatunk hosszú időn át volt főtítkára, a közelmúltban elhunyt Radocsay Dénes tartott előadást a „Gótikus épületszobrászatunkról” címen.

A Társulat elmúlt évi munkája a már kialakult, hagyományos keretek között folyt. Továbbra is kiemelt helyet foglalnak el a munkatervben a tudományos ülésszakok, s mellettük a havi felolvasó ülések, tárlatvezetések, vándorgyűlés alkotják tevékenységének gerincét. A Társulat különböző rendezvényein 1974-ben 32 tudományos előadás hangzott el.

Az elmúlt évben rendezett tudományos ülésszak a korai magyar történetkutatás egyik súlyponti témájával, „Az államszervezés-kori váraink kérdése”-vel foglalkozott. Az MTA Középtávú Kutatási Tervében kiemelt témaként szereplő, s az elmúlt években jelentősen fellendült új kutatás új régészeti és történeti eredményeiről adtak számot az ülésszak előadói, valamint a szép számú hozzászóló.

Havi felolvasó üléseket hat alkalommal rendeztünk, melyeken hat művészettörténeti és öt régészeti tárgyú előadáson számoltak be kutatóink legújabb eredményeiről. A régészeti szakosztály ülésén régészeink az 1973. év hat jelentősebb ásatását ismertették. Szakmai kirándulás keretében az óbudai rekonstrukció kapcsán folyó római kori és középkori ásatásokat tekinthették meg érdeklődő tagtársaink.

A Társulat 1974. évi vándorgyűlését a Nógrád megyei tanács és múzeumi szervezet meghívására Salgótarjánban tartottuk meg. A vándorgyűlés központi témája a megyében folyó műemléki ásatási és helyreállítási munkák voltak. A résztvevők kétnapos kirándulás keretében a megye jelentősebb műemlékeivel ismerkedhettek meg. A Társulat nevében ezúton mondunk ismét köszönetet a vendéglátó megyének és múzeumi szervezetnek a vándorgyűlés sikeres lebonyolításáért és a szívélyes vendéglátásért.

Külön kell megemlékeznünk a régészeti szakosztály keretében folyó tudományos feldolgozó munkáról, a magyarországi kelta corpus munkálatairól. A corpus első kötete nyomdakész állapotban van, s jó ütemben halad a 2. kötet előkészítése. A munka eredményességéhez nagyban hozzájárultak Baranya, Fejér, Komárom, Tolna, Veszprém és Zala megyék múzeumi szervezetei. Nekik, valamint a kötet szerkesztőinek, F. Petres Éva, Kovács Tibor és Szabó Miklós tagtársainknak a Társulat vezetősége nevében ezúton mondunk köszönetet.

Az elmúlt évben sor került a választmány újjáalakítására is, a tagok több mint ötven százaléka fiatal szakemberekből tevődik össze. A vezetőség két alkalommal tartott ülést, melyeken a munkatervben kívül külön foglalkozott a társulat művészettörténeti munkásságával s a munka erőteljesebbé tételével. Ennek első, jelentősebb konkrét eredménye a felszabadulás utáni magyar képző- és iparművészetről a közelmúltban az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjával közösen megrendezett tematikus konferencia. Erősíteni kívánjuk kapcsolatainkat a rokon szakmák tudományos társulataival, elsősorban közös előadói ülések rendezésével. A közművelődési határozat Társulatunk életében is megkívánja szakterületünk kutatási eredményeinek szélesebb körű népszerűsítését. Ennek keretében előadói üléseink és más rendezvényeink látogatásába a középiskolák művészettörténeti és történeti szakköreit szeretnénk bekapcsolni.

Szomorú kötelességemnek teszek eleget, amikor a Társulat újabban elhunyt tagjairól emlékezem meg. Volt főtítkáruk Radocsay Dénes halálára, valamint Bónisné Wallon Emma és Párducz Mihály tagtársaink távozására fájó kegyelettel emlékezünk.

Beszámolóm teljessége megköveteli, hogy röviden megemlékezzek az 1975. évi terveinkről is. A már említett tematikus művészettörténeti ülésszakon kívül az óbudai ásatások római kori és középkori kutatási eredményeinek komplex összefoglalása tudományos ülésszak keretében, évi vándorgyűlés Zala megyében, ásatási beszámolók, havi felolvasó ülések, és a kelta corpus munkálatai képezik idei tervünk főbb pontjait.

Befejezésül szeretném megköszönni felügyeleti szervezeteinknek, a Magyar Tudományos Akadémia-nak a Társulat munkájához úgy az elvi kérdésekben, mind a gyakorlati munkánkhoz nyújtott mindenkor értékes támogatását.

Soproni Sándor

A DIÓDI FESTŐTELEP ÉS A TOLSZTOJI ESZMÉK HATÁSA MŰVÉSZETÜNKBEN

Az 1890-es években a müncheni akadémia történelmi irányzatától elszakadva, és a sajátosan nemzeti jellegű, de amellett új utakat kereső magyar művészek körében megkezdődött a vidék felé való kitódulás, és ugyanakkor a népi élet, a népi művészet motívumai felé való tájékozódás. Több helyt a városi tanács támogatását kéri festőtelep és festőiskola felállítására, de tartósan csak az 1896-ban létrejött nagybányai, továbbá a szolnoki festőtelep maradt fenn, és jelentett azután önálló irányzatot a magyar piktúrában. A fentiek után az 1900-as években a gödöllői művésztelep hozott új, határozott törekvéseket. A gödöllői telepre főként festők, tervezők, szövegírók, iparművészek vonultak ki, és dolgoztak közös elgondolások szerint, valósággal testvéri együtttest alkotva Kriesch Aladár irányításával. A telep tartós fennmaradása és hatása azonban nemcsak Kriesch Aladár szervező egyéniségének köszönhető, hanem a közös szecessziós stílustörekvéseknek, és azzal szoros kapcsolatban a résztvevőket összekapcsoló filozófiai felfogásnak.

A vidékre való kiköltözés, a népművészet felé való fordulás, valamint a népművészeti motívumok felhasználása a díszítő művészetben általános jelenség volt a korabeli európai művészeti életben. Ez a törekvés leglátározottabban Kriesch Aladár körében és a gödöllői művésztelepen jelentkezett. Az erdélyi táj és az erdélyi falu szépségei azonban jó ideig ismeretlenek maradtak a külföldön tanuló magyar művészek számára. Ezen nem változtatott a múlt század végén fellépő neves erdélyi művészek fellépése sem (Gyárfás Jenő, Pataki László).

Körösfői-Kriesch Aladár az 1890-es években először rokon látogatásra jött le dr. Boér Jenőhöz Tövisre. Az Erdélyi Érchegység lábainál elterülő táj, az erdők mögül kimagasló sziklás hegyoldalak, a patakparti jegenyék és a szőlővel, gyümölcsösökkel beültetett hegyoldalak annyira megtetszettek neki, hogy 1895 nyarán feleségével együtt lejött a Tövis melletti Diódra a kis, galambbúgos Boér-kúriába nyaralni.

A falusi élet idillikus csendje, a tiszta kék égbolt, amelyet a festők nem győztek eleget dicsérni, valamint a primitív népi élettel való állandó érintkezés, a környék román népének szép szöttei és varrottasai vonzották ide Kriesch Aladárt és a később hozzájuk csatlakozó művészeket. A külföldiek számára egészen különleges volt ez a táj, ez a vidék és az itteni elmaradott, sok tekintetben még a feudalizmusra emlékeztető társadalmi viszonyok, ezért tértek ide még évek múlva is vissza, Kriesch Aladár számára pedig a művészi előkészület éveit voltak ezek, felhívták a figyelmét a népművészetre, és előkészítették a későbbi torokkői és kalotaszegi nyaralásokra, a kalotaszegi népművészet hatására.

Maga dr. Boér Jenő nemcsak jól ismert, kitűnő orvos és emberbarát volt, hanem kedvelte a művészeket is, ő maga is festetgetett. Megfestette például a Tolsztoji arc-képét is, és azt diódi lakásában őrizte. Dr. Boér Jenő ugyanis Tolsztojnak a művészetről szóló és filozófiai munkáit Kriesch Aladárral együtt németül már az 1890-es években olvasta, és a tolsztoji eszméknek őszinte, meggyőződéses híve volt. A tolsztoji eszméknek Kriesch Aladárt is hamar megnyerte, és a Diódra hívott festőket

is leginkább a tolsztoji eszmék vonzották ide és tartották össze. Így alakulhatott ki azután Diódon egy kis tolsztojánus művésztelep, amelynek különböző nemzetiségű tagjai közös művészi terveket szöttek, de emellett főként a primitív, falusi életet élvezték. Művésztelep alakult ki tehát Diódon is, habár azt semmiféle szabályzat vagy festőiskola nem kapcsolta össze, és a tagjai a Kriesch Aladár társaságában, de mégis teljes függetlenségben élhettek. Életfelfogásuk, a közös eszmék és művészi törekvések fűzték őket össze.

Kriesch Aladár „teljes magányban és visszavonultságban” kezdett el dolgozni 1894-ben. A következő években azonban ezt a magányt megértő társakkal osztotta meg, akikkel a legfontosabb művészeti kérdéseket tisztázhatta. Egyfelől dr. Boér Jenő és fia, általuk a tolsztoji eszmék, a néphez való visszatérés, valamint a nép szolgálatának gondolata, másfelől az angol preraffaeliták megismerése volt reá akkoriban különös hatással. Hogy Ruskin és Morris tanításait, a „művészetet mindenkinek” elvét, valamint a népművészet igazi jelentőségét mikor ismerte fel Körösfői-Kriesch Aladár, azt ma már nem tudjuk pontosan megállapítani. Kétségtelen azonban, hogy mikor sógorával, Nagy Sándorral Diódon együtt dolgoztak, akkor már a gödöllői művésztelep eszmevilágához tették meg az első lépéseket. Lényegében ugyanazokat a gondolatokat találták meg már ekkor a Tolsztoj munkáiban, és azokat belevitték egész életükbe.

Kezdetben azonban Körösfői-Kriesch Aladár történelmi képeket festett. Az elsők közé tartozott *A fenesi csata*, amely II. Rákóczi György elesét, és azzal együtt Erdély pusztulását ábrázolta sötét színekkel. Ezután a román nép felé fordult az érdeklődése, és valószínűleg már Diódon festette a *Hora és Klossa lázadása* című képét, amelyben a pusztító népi szenvedélyek kitörését mutatta be, de az 1893–94-i téli árlaton nem volt sikere a képnek. Csak Lotz Károly ismerte fel a festő tehetségét, és maga mellé vette tanítványának.

Jelentősebb ennél az 1568-i tordai országgyűlés képe, amelyen kimondták a vallásszabadságot. Ezt a képét Torda-Aranyos vármegye megbízásából festette, és Diódon készített hozzá vázlatokat. A Boér család és a tolsztoji eszmék hatása már itt is megnyilvánult, Kriesch Aladár Dávid Ferenc alakját állította a képe központjába; egy olyan hitvalló alakot, akinek bátor fellépése, határozott meggyőződése egy tiszta, nagy eszme szolgálatában áll, ezért felkavarja egész környezetét és a feléje forduló rendek körében megdöbbenést, lelkesedést, érzelmi viharokat kelt.

A tordai országgyűlés képe már 1895-ben elkészült, és az ezredéves kiállításán nagy feltűnést és sikert aratott. De témaválasztását és a Dávid Ferenc alakjában kifejezett gondolatot ma még inkább értékeli. Múltán is találon írhatta róla Kós Károly: „Ez a képtárgy igenis jellemzi Kriesch Aladárt, az embert. A piktor jellemzi az, hogy ezt ő úgy festette meg, ahogyan Székely Bertalan óta nem festettek historiai képet a magyar glóbuson. (Napkelet, 1920. 2874.) A Dávid Ferenc alakjában megtestesülő gondolat Kriesch Aladár tiszta emberségét és demokratikus eszmevilágát jellemzi, de emellett az erdélyi társadalmi küzdelmeknek egy felemelő mozza-

natába világít be. Kriesch Aladár Dávid Ferenc alakjában a lelkiismereti szabadság egyetemes, általános emberi gondolatát a kor jellemző színeivel, alakjaival meggyőzően fejezte ki.

Ettől a realista ábrázolási módtól Kriesch Aladár pályája későbbi szakaszában eltért, és inkább szimbolikus alakokkal elevenítette meg a népi élet mélyét, valamint azokat a gondolatokat, amelyekben élete értelmét és harmóniáját megtalálta. Festői irányzatát és egész életének a törekvéseit mégis Kós Károly foglalta össze a leg-tömörebben, amikor ezt írta: „Tagadta a l'art pour l'art üres hazugságát és élete minden munkájával bizonyította, hogy a művészet nem önmagáért van, de anyag, szerkezet, cél és rendeltetés nélkül művészet nincsen.” (Napkelet, 1920, 277. l.) A Kalotaszegnek az a harcos és öntudatos művésze állapította meg ezt, aki úgy látszik maga is Kriesch Aladár követőjének tekintette magát a művészi elvek szempontjából, és ugyancsak sokat tanult a népművészettől és az angol preraffaelitáktól.

A diódi nyaralások folyamán Kriesch Aladár dr. Boér Jenő társaságában Tolsztojt olvasva társadalmi és művészi mindazokat kapott, és ezeknek a vonzásába kerültek mindazok, akik ebben az időszakban vele együtt Diódon dolgoztak.

Tolsztoj: *Mi a művészet?* című munkája magyarul ugyancsak 1899-ben jelent meg Szegeden, de a hatása német munkák nyomán már előbb jelentkezett. Tolsztoj a művészetet nem csupán az élet ábrázolásának, hanem az emberek egyesítése egyik fontos eszközének tartotta. Ezért írta azt, hogy: „a művészet nélkülözhetetlen az emberiség életére és boldogságának megközelítésére”. Azt hirdette, hogy a „jövő művészete” végre valódi hivatásának megvalósításához fog megint látni, vagyis az ész köréből vallásos fogalmat fog az érzellem világába átvinni, s ily módon az embereket a boldogság, az élet és a felé az egyesülés felé fogja kalauzolni, melyet vallásos öntudatuk ajánl nekik. „Tolsztoj szerint a keresztény művészet feladata az emberek testvéri egyesülésének megvalósítása.” (*Mi a művészet?* 213. l.) Ennek a vallásos jellegű, az egész életformát meghatározó hatását könnyű észrevennünk követőinek, így például ifj. dr. Boér Jenőnek *Az ember* című munkájában, amelynek főgondolata ez: „Öntudatos együttakarás a Teremtő Élettel.” Többekévvé módosított formában ezt a gondolatot követi később Tom Dreger bécsi festő is, aki az 1900-as években legállandóbb tagja lett a már megfogyatkozó és szétfoszló diódi festőtelepnek.

Azt is tudjuk Tolsztojról, hogy a városi életről való lemondást, a falura, az egyszerű élethez való visszatérést és a nép szolgálatát hirdette. Szerinte a jövő művészenek valamely mesterségből kellett volna megélnie, és meg is kísérelte, hogy saját maga készítse el a cipőit. A fényűzésről való lemondás, nem egy esetben a vegetáriánus ételmód, főként pedig a falusi nép gondjainak megosztása, művelődési törekvéseinek a szolgálata a tolsztojánus írók és művészek gondolatvilágában központi helyet foglalt el.

Kriesch Aladár, valamint sógora, Nagy Sándor, akivel dr. Boér Jenő diódi csűrben együtt dolgozott, továbbá Edvi Illés Aladár és a hozzájuk csatlakozó iparművészek nem éltek teljes szegénységben, nem is akarták megváltani az egész világot, de keresték annak az útját, hogy a művészet a népet is szolgálja és az egyetemes emberiséghez szóljon.

Kriesch Aladárnak a család birtokában maradt képei a budai ostrom alatt sajnos megsemmisültek, tudjuk azonban, hogy hosszabb ideig egy nagy történelmi tablón dolgozott: *Mária királynőnek a kiszabadítók levelét hozza Grobek várába*. Ezenkívül családi vonatkozású portrékat, diódi tájképeket (*Erdélyi kúria udvara*, *Boér kúria*, *Nagy Sáklya*) és román népi alakokat is rajzolt vagy festett. Különösen érdekelték a népi élet tömeges jelenei, amelyek mindig tele voltak színekkel és élettel. Ilyen jellegű olajképe *A templom előtt imádkozó román asszonyok*, amely új témakörrel gazdagította a művészetét. Ilyen jellegű, rendkívül színes, az élet szépségeiben gyönyörködő képeket festett később a Kalotaszegen a körösfői asszonyokról. Kriesch Aladár a népi életet

a maga egyszerűségében először Diódon ismerte, és nemcsak új témakört, hanem új felfogást is vitt be képeivel a magyar piktúrába.

1898 nyarán a tövisi római katolikus egyháztól megbízást kapott egy történelmi jellegű oltárkép megfestésére. Így festette meg előbb Szent László, majd pár évvel később Szent István oltárképét. Mindkét kép egy-egy felfogásával, egyszerűségével és dekoratív folt-hatásaival fog meg, és a tövisi római katolikus templomnak ma is díszei.

A diódi nyaralások sorozata 1899-ben megszakadt, mert a következő évben elsőszülött fiának, a kis Nununak a halála annyira lesújtotta, hogy a kedves emlékeket felidéző Diódra nem akart többé visszatérni. A következő években inkább Torockóra és a Kalotaszegre mentek, de 1904 és 1912 nyarán még visszatértek Diódra nyaralni és pihenni. Jó barátok várták őket mindig, és Kriesch Aladárnak visszatért a munkakedve. Ekkoriban festette egyik fő művét *Ego sum via, veritas et vita* (Én vagyok az út, az igazság és az élet), amelyben kifejezte azt, hogy a művészet mint a vigasztalás felhár angyala földoldja a fájdalmatokat, a földi élet szenvedései és csalódásai fölé emel. A kép jobb sarkában ott találjuk a művész legközelebbi barátait, a diódi festőtelep tagjait, Nagy Sándort és feleségét, Kriesch Laurát, továbbá Belmonte Leónt és Dreger Tomot. Háttal pedig egy nőalakot, Kriesch Aladár húgát, Antóniát örökítette meg a festő ecsete. A kép háttérben ott látjuk a Boér-kúria galamb-búgos kapuját, a diódi patakparti jegenyest, a festők mögött kissé hátrább pedig népi alakok állanak és teszik teljesebbé az emberiség együttérzését a fiát elveszített festővel. Érdekes, hogy Kriesch Aladár diódi életének egy meghatározott helyét ábrázolta, de itt mégis együtt látta a diódi román és kalotaszegi magyar népet. A művészet felemelő erejében való hit most már a népek testvériségének a gondolatával párosult, habár ezt Kriesch Aladár nem akarta kihangsúlyozni. De a nemzetiségi különbségeket valóban nem ismerték ebben a kis festő-csoportban, bizonyára nemcsak éppen a szép táj, hanem a testvéri együttélés is vonzotta ide a különböző művészeket.

Tudomásunk van róla, hogy a fenti képről reprodukció készült, és azt Lev Tolsztoj annyira szerette, hogy állandóan az íróasztalán tartotta. Nagy Sándor és felesége 1902-ben, az esküvőjük után utazást tettek, és Tolsztojt is felkeresték. Valószínűleg ez alkalommal ajándékozták meg Tolsztojt ezzel a képpel.

Részben kiállítási katalógusokból, részben pedig családi visszaemlékezésekből tudjuk, hogy Kriesch Aladáron kívül kik dolgoztak hosszabb-rövidebb ideig Diódon. Általában 1896–1897 után jöttek le többen, Kriesch Aladár ugyanis közben a párizsi Julian-akadémián végzett tanulmányokat, és ott megismert barátai az ő hívására jöttek le. Nagy Sándor 1897-ben egy angol művésszel, a Párizsban megismert Tudor Harttal jött le Diódra, és elragadtatással írta: „Nem csodáltam többet, hogy Aladár akkora utakat tett meg Dióért. Megérte. Először már a Boér kúria, amelyből csak sugárzott a történelmi múlt, azután a környéke... mind nemcsak festői, de vonzóan, biztatón és kínálkozóan festői volt.” Nagy Sándor az 1900-as években a Nemzeti Szalon kiállításain diódi román vonatkozású képekkel szerepelt (*Mokányok*, *Róman menyecske* című képei és *Róman lány* c. gobelinje). Ezeket a művész gödöllői hagyatékában nem találtuk meg. A Művészet 1902-i évfolyamából ismerjük *A mi kertünk* című tempera képét, amelyen könnyű felismernünk egy falusi román ház faragott, oszlopos tornácát, a völgyben elterülő falut és az Érchegység vonulatát. A képben a falusi étellel, a természettel való összelelkezés élménye fog meg. A hazai táj, nyugalmas, békés képe és egy elmélyedő, az igazságot kereső művész egyénisége teszi számunkra különösen érdekessé ezt a diódi fogantatású képet.

Ugyanezekben az években Edvi Illés Aladár, a jól ismert akvarellista is több ízben lejött Diódra, és aprólékos hűséggel, friss színekkel festette meg a diódi patakpartot és a falusi román népet. (*Diódi patakpart*, 1897, *Részlet egy erdélyi román faluból*, 1898, *Patak-részlet*

Diódon, 1907. L. a Nemzeti Szalon kiállítási katalógusai.)

Edvi Illés a táj színeit szerette meg, és habár Kriesch Aladár filológiai és művészi felfogásától valószínűleg távol volt állott, de a Tolsztoj munkái reá is hatottak. Az orosz klasszikusok kedvéért érdemesnek tartotta megtanulni oroszul, sőt még fordításokkal is megpróbálkozott.

Egy pár évvel később Undi Karla, Boér Lenke, továbbá Frey Vilma gödöllői szőnyegtervezők is nyaraltak Diódon, és élénkítették a kis társaság életét. Lényegesebb szerep jutott a Ruskint követő, és a szecessziós stílustörkévéket képviselő Tudor Hartnak és a svéd eredetű Leo Belmonténak, aki a falu határában már telket is vásárolt, és 1906-ban hozzáfogott házának az építéséhez. Ekkor azonban Gödöllőre költöztek, mert Belmonte Kriesch Aladár kérésére Párizsban megtanulta a szőnyegszövés technikáját, hogy azt azután a gödöllői műhelyben megtaníthassa a fiatal tanulóknak. Ha a fentiekhez hozzátesszük, hogy Tudor Hart szecessziós stílusú szőnyegeket tervezett, és a népi művészet meleg színeivel és hajlékony, növényi vonalaival akarta felfrissíteni az egész emberi környezetet (l. Macgregor, Alasdair Alpin: Percyval Tudor Hart. 1873—1954. London—Geneva.), akkor könnyű felismernünk azt, hogy a szecessziós stílustörkévések a múlt század végén már a Diódon nyaraló művészek körében is jelentkeztek és hogy Kriesch Aladár ezekben az években céltudatosan készült a gödöllői művésztelep kialakítására, főként a szőnyegszövő műhely felállítására, és azt rendkívül fontosnak tartotta, mert a művészetet így vihetné be a mindennapi életbe. Stílustörkévéseiben a következő években megerősítették kalotaszegi tanulmányai, amikor a kalotaszegi nép páratlanul gazdag művészetét boldogan fedezte fel és a művészeti életben az elsők között ismertette (K. A.: Mit jelent hát a kalotaszegi művészet? Magyar Iparművészet, 1903. 259.).

A diódi festőtelep életének első szakasza 1900-ban lezárult, Kriesch Aladár helyett ezután Tom v. Dreger bécsi festő lett a telep központi alakja.

Dreger Velencében Kriesch Aladárral együtt tette le a felvételi vizsgát az Accademia di Belle Arti, és ott azután jó barátok lettek. Két ifjú filozófáló festő került ott össze, és későbbi barátságuknak is elsősorban a közösen vallott tolsztoji eszmék képezhetők az alapját.

Dreger Münchenben, majd a párizsi Julian-akadémián folytatta a tanulmányait, és ott Kriesch Aladárral ismét össze kellett találkoznia. Az ő többszöri hívására jött le 1899 nyarán feleségével és gyermekeivel kerékpáron. A patak bal partján, a gyümölcsösök között vett egy szép telket, és 1900-ban felépített egy kis villát műteremmel. A szomszédjában a bátyja, aki tűzérkapitány volt, ugyancsak elkezdett építkezni, és így a következő években lehetőség nyílt arra, hogy itt rövidebb ideig művészek is otthont találjanak. Tudjuk például, hogy Edvi Illés Aladáron kívül 1912-ben Ernst Gorsemann német impresszionista szobrász és egy Hackenmüller nevű német festő is dolgozott Diódon fiatalabb társaikkal együtt. Kriesch Aladár példája ugyanis biztatónak hatott minden fiatal festőtehetségre, és így több műkedvelőn kívül bizonyára Gruzda János, a későbbi neves erdélyi festő pályafutása is innen indult ki.

Maga Dreger önéletrajzában így írta le elhatározását és diódi életét: „Hét évi párizsi tanulmányaim alatt világossá lett számomra, hogy változtatnom kell a életemen. Ebben részben Nagy Sándor befolyásolt, ő ugyanis Tolsztoj műveit nagy figyelemmel tanulmányozta. Ezeket én is olvastam, de döntő elhatározásomat egy vízió hozta meg, amelyet fényes nappal láttam Párizsban a Pigalle téren. . . Ekkor egy csapásra egészen megváltoztattam az életemet, családommal együtt a diódi szép falusi magányban telepedtem le, és hét éven át éltem filozofálva, festve, szigorúan vegetáriánus módon élve. Mindenféle gazdasági munkát végeztem, szántottam, kaszáltam, festettem és betegeket kezeltem. A négy elem felhasználásával természeti gyógymóddal, hiszen én már, amikor a müncheni akadémián tanultam, továbbá Worishofenben Kneipp lelkésznel, főként pedig a feleségemtől indítva, a természet hűséges híve voltam.

Az állati táplálkozást a növényire kell átállítani, és így aztán a hét éves időszak végefelé hosszabb időn át csak gyümölcsöt ettünk, de az életmódunknak ez az átalakulása etikai szempontok miatt történt.” Ugyancsak erre tanította Dreger a indiai filozófia is.

Dreger a természethez való visszatérés gondolatát hirdette és tanította egész környezetének, és arra ez nem is maradhatott hatástalan. Hívei tolsztojánusok vagy a természet barátai lettek.

Vita Zsigmond

JEGYZETEK A SZŐNYI-FESTŐISKOLÁRÓL

A harmincas évek elején festeni tanultam. A Petőfi Sándor u. elején volt festőiskolája Marsovszky Miklós-nénak, itt Aba Novák, majd Szőnyi, időnként Iványi Grünwald korrigált. Később Szőnyi a lakásán, a Baross utcában indított iskolát. Ide jártam tanulni. A nagy gazdasági válság évei voltak ezek. Képeket senki sem vásárolt. Teljesen irreálisnak tűnt, hogy a válság valaha is véget érjen és hogy képekből meg lehessen élni. A tanárok is nyomorogtak.

Az iskola gazdasági alapja az volt, hogy jómódú családok gyerekei, arisztokrata lányok és asszonyok télen Pesten éltek és szerettek festőiskolába járni. Jártak még az iskolába ágrólszakadt munkanélküliek. Addig is amíg munka akad, ... talán. Persze fizetni nem tudtak. Berda Ernő, tizennyolcéves, hosszú, sovány, a fiatal Gorkijhoz hasonló arc, Újpestről gyalog járt a Baross utcába. Nem volt villamosra pénze.

A művészetnek tehát nem volt gyakorlati célja, mégis eleven, nagyon is eleven, emberformáló művészeti élet volt. Volt bőven idő elmélyedésre, a magatartás, tudás, képességek csiszolására. Ezt tették a tanárok — talán mégis egy jobb jövő reményével (Szőnyi nővére, sógora kommunisták voltak), és ezzel próbálkoztak a növendékek. Szőnyi, Aba Novák — akkoriban negyvenévesek — úgy tudtak rajzolni, úgy értettek a technikához, mint talán a régi mesterek. Van egy remek kis festményem, amit Aba Novák 3–4 perc alatt csinált, úgy, hogy korrigálás közben elvette Törzs Éva ecseteit és palettáját, hogy megmutassa neki, hogyan kell a színekkel formát érzékeltetni. Mindnyájan el voltunk bűvölve.

Ebben a légkörben tartós barátságok születtek. Berda Ernővel, Törzs Évával, Berger Pállal évekig együtt festettünk, kirándultunk. Szlovák György és László is velünk járták a hegyeket. Berger volt a legfiatalabb közöttünk, szemüveges, sovány, hosszú orrú, gyönyörűen rajzoló gyermek. A nagyszerű, angyali Szöllösi Endrével évtizedekig meg tudtam őrizni a barátságot. A tanároktól és egymástól tanultunk. Így Fridrich Klári, Hevő Iván, Munkay Petrovski Iván, Kurucz Dezső, Iván Szilárd. A két utóbbi falusi fiú volt.

Volt egy arisztokrata, valamivel idősebb volt nálunk, Révay József. A többi arisztokrata kicsit hóbortosnak tartotta. Amikor nem volt ott, előszedték a képeit és nevetgéltek rajta. Előzőleg Vaszary- növendék és csak a modell miatt járt az iskolába. Nálunk érettebben, egyéni elgondolással festett. Leegyszerűsítette a látványt, a konstrukciót kereste és a tónusok mélységére építette a színek viszonyát. Braque volt a kedvence, az ideálja, de leginkább Czöbel Bélához lehet hasonlítani fegyelmezett, szuggesztív festésmódját. Bár Czöbel, úgy emlékszem, kicsit líraibb.

Fejet, aktot festettünk. Akkoriban a felöltözött modell egy pengőt kapott egy órára. Ez elég magas órabér volt a segédmunkások 30 fillér körüli órabéréhez viszonyítva, de nehéz, fárasztó dolog volt 8-tól vagy 9-től 1-ig egy pozícióban ülni vagy állni, rövid szünetekkel. Gyakran volt modellünk Viki, Derkovits Gyula felesége. Több rajzom van róla. Egy alkalommal maga Derkovits volt a modell. 1933-ban lehetett, nem sokkal a halála előtt. Mindnyájan tudtuk, hogy ő az, és hogy a kor talán leg-

kiválóbb művésze. Az egyik szünetben nézte a képemet, elég figyelmesen. Nagyon izgalmas volt. Ez a temperakép azóta, vagy negyven éve, nálam van, tárgyi emlék Derkovits sorsáról, életéről.

Derkovitsné a „Mi ketten” c. könyvében írja, (132 134 o.) hogy férjét Vaszary is, Aba Novák is elutasították, amikor 1933-ban modellnek jelentkezett a főiskolán, illetve Aba Novák magániskoláján. És, hogy Vaszary ezt azzal indokolta, hogy ez demoralizálná a növendékeket. Nekem úgy tűnik, hogy ez a kép így nem teljes. Derkovitsné elkeseredése nagyon is indokolt, hisz a beteg Derkovits nem bírta az éhezést, a helyzete tragikus volt, de miért nem tesz említést arról, hogy az általa említett időben, férje a neves festő, Szőnyi növendékeinek ült modellt? Nem hiszem, hogy bántani akarták a nyomorgó Derkovitsot. Tudom, hogy Vaszarynak sok baja volt a rendőrséggel kommunista növendékei miatt. Aba Novák pedig a negyvenes években vidéki templomok freskóit készítette, javította a forradalmi nézetű Rozs Jánossal, aki nem rejtette véka alá nézeteit.

Minket nem demoralizált, hogy a neves festő a modellünk, hisz állandóan ilyen jelenségekkel találkoztunk. Nem is csodálkoztunk, ez volt az élet.

Egyszer szólt Szőnyi, hogy vigyünk be képeket a Szinyei Társaság Tavaszai Szalonjára. Itt mutatkoztak be a fiatalok. Szőnyi segített válogatni a képeink közül. Hevő mesélte, hogy Berdának nemcsak a kereteket, hanem a szöveket is a keretezéshez, Szőnyi adta. A kiállítás előtt, korrigálás közben azt mondta nekem, hogy a zsűrinek nagyon tetszettek a képeim. Elszédültem a boldogságtól. Hisz a zsűri, a Szinyei Társaság tagjai, olyan nagyszerű, jelentős művészek voltak, hogy még most is, annyi év után azt gondolhatom, hogy ez volt művészi próbálkozásom legnagyobb sikere. A legnagyobb díjat a Szalon kiállításán Ámos Imre kapta. Ő is valamivel idősebb volt, mint mi. Talán 23 vagy 24 éves lehetett, és már kialakította festői világát. Valami misztikus, álomszerű világ volt ez, nagyon őszinte érzelmi világ. Ámosnak csodálatosan szelíd, tiszta tekintete volt.

Szőnyi egy alkalommal kifogásolta a sok kalapácsot, gyárkémenyt a fiatalok seregszemléjén, máskor a „valóságtól elrugaszkodott” képek nem tetszettek neki.

Egyszer Aba Novák meghívott engem és Révayt a műtermébe, a Margit körútra (Mártírok útja). Megmutatta a képeit és rábeszélte minket, hogy fessünk mi is tojástemperával, mint ő. Mozgalmasak voltak a képei, sok alakkal és tűzességre törekvő kemény színekkel. Szőnyi líraibb volt, néha fehérre sápasztotta a színeit, hogy lágyabban közeledjenek egymáshoz. Valahogy, mégis énám Szőnyinél és Aba Nováknál is jobban hatott a Révay és Törzs Éva festészete. Tőlük tanultam a feleslegestől megszabadulni, szigorúan fogalmazni. Mikor Marsovszky né meghallotta, hogy Aba Novák Révayt és engem meghívott, elkezdett nevetni és így szólt: „Révay és a tanítványa”.

Berda és Berger hívtak minket később, hogy járjunk a Szocialista Képzőművész Csoport krokigyakorlataira, meg hogy vegyünk részt a Csoport hűvösvölgyi kiállításán az építők napja tiszteletére. Ezen a kiállításon meg részt vettem, de ebben az időben már abbahagytam

a festést. Úgy tűnt, túl nagy megterhelés volt a fizikumomnak és az idegeimnek az a koncentráció, amelyet fel fogásom szerint a festészet megkívánt. Azután úgy alkudtam meg, hogy 1938 körül az Iparrajziskolán, esti tanfolyamon szőni tanultam. A szövött kép lassan készül, nem olyan kimerítő.

Fiatalkoromban a művészetnek nemigen lehetett az a célja, hogy megéljünk belőle, mégis úgy alakult, főleg tanáraink szemlélete, magatartása miatt, úgy tűnt, hogy a művészet nagyon fontos dolog, életfontosságú dolog, mint a levegő.

Négy évtized telt el azóta. A barátok nagyrésze meghalt. Sokan lettek közülük a kegyetlen erőszak áldozatai.

Fájó szívvel emlékezem és tisztelettel. Jó akaratú emberek voltak, meg tudták őrizni emberi méltóságukat. Szöllősi Endre műtermében volt sokáig otthona a Csoport összejöveteleinek. A Csoport egyik legfőbb feladatának tekintette a haladó szellemű művészek antifasiszta összejövését, a háborúellenes propagandát. Berger, Berda háború ellenes rajzokat készített, sokszorosított. Szőnyi és családja 44-ben hamis papírokat készített, hogy üldözött embereket mentsen. És segített ahogy tudott.

Ilyen emlékeim vannak a Szőnyi iskoláról. Sokat lehetett ott tanulni.

Benkő Erzsébet

MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

BÍRÓ JÓZSEF
1887—1975

1975. január 13-án *Castagnoldban*, Svájcban elhunyt Bíró József magyar festőművész. Itthon már csak az idősebb nemzedék nála fiatalabb tagjai emlékeznek rokonszenves alakjára, mert 1946 óta családjával együtt Svájcban élt. Lánya révén jutottunk visszaemlékezéseihez, amelyeket azonban már nem volt ereje — a stílust tekintve — végleges formába önteni, de adatbeli gazdagsága révén így is segítség századunk magyar képzőművészeti életének teljesebb megismeréséhez. 1887-ben született Pókakeresztúron, ebben a négyszáz lelket sem számláló Maros-Torda várnegyvei kisközségben. Apja paptanítója (lévitája) a falunak. Miután háromszázhatvan hold földjét természeti csapások és a másokért való jótállások elvitték, beköltözött Marosvásárhelyre, majd onnan Budapestre vitte családját. Bíró József kb. ötéves lehetett, amikor anyja, Székely Zsófia gyermekszülésben meghalt, s tizenhároméves, amikor apját is elvesztette. Hatan maradtak árván, jótékony társadalmi szervezetnek köszönhetően, hogy nem vesztek el. Bíró József Pesten a Lónyay utcai gimnáziumban kezdte középiskolai tanulmányait, majd — már árván — a debreceni kollégiumban és a máramaroszigeti gimnáziumban folytatta.

Budapecsten jelentkezett a Képzőművészeti Főiskolán. 1911-ben egy derűs napon izgatottan sietett az Epreskert felé, vajon nevét ott találja-e kifüggesztve a fölvettek között. Teljesült a vágya, hisz már korábban is művésznek szánták azokat a fővárosi ismerőseit, akikkel a vicclapokban együtt dolgozott. Mert fölvétele előtt már gyakran szerepelt rajzaival azokban az éclapokban, amikbe Garay Ákos, Homicskó Atanász, Bér Dezső és Mühlbeck Károly dolgozott. A Borsszem Jankó és a Kakas Márton a belső oldalakon, az Űstökös pedig a homlokzaton közölte rajzait. Párizsi lapokban gyakran látta viszont itthon megjelent rajzait, de azért e siker nem kapta el.

A Főiskolán ezekben az években a festőknél Balló Ede, Ferenczy Károly és Zemplényi Tivadar korrigált. 1910-től itt tanít Bosznay István is. A főigazgató Szinyei Merse Pál. — A Benczur-iskolában Benczur főigazgató és Stetka Gyula „professzor” vitték az ügyeket, a szobrászoknál pedig Liptóújvári Stróbl Alajos és Horvay János. Bíró egyik festőművész tanárnak sem került a befolyása alá.

Visszaemlékezéseiben jellemzi társait, akik közül azonban csak kevesen foglalnak helyet művészettörténetünk fontosabb lapjain. Közülük jó szemmel vette észre Uitz Bélát, akire igen szépen emlékezik: „A ferenczysták között Uitz Béla, erősen szocialista természetű és nyers modorú növendék fejlődött pompásan. Mindjárt egy első ifjúsági kiállításon feltűnt és sikeresen működött mindig. . . Később, a világháború után Moszkvában telepedett le, s tovább nem hallottunk róla. Rendkívül szépen tudott hegedülni.” (6. l.)

Amikor pályája indult, megítélése szerint a képzőművészetben két szélsőséges irányzat állott szemben egymással. Egyik a hagyományos akadémikus műtermi festészet, a másik pedig az angol Turner és Constable

nyomában a francia impresszionista festészet. A kettő közé ékelődött be a barbizoni erdők művészete, a barbizoni naturalizmus, ennek legfőbb képviselője a magyar Paál László, Bíró József bámulatának tárgya.

Tanúja a művészeti izmusok vitustancának és látva mindezt, mégis megőrzi józanságát. Igazolását hallja ki a tájképfestő Bosznay István szavaiból, aki a Főiskolán ki meri jelenteni: „a művészi szédelgések korát éljük”. A képzőművészeti szédelgéseknek micsoda újabb korszakát kellett azóta megérnie az emberiségnek, ki merete volna akkor azt előre megjósolni? Bíró József szemlélője a „szédelgéseknek”, anélkül, hogy egy pillanatra is megtántorodna világszivajuktól.

Mint főiskolás, a nyári szüneteket külföldi utazásokra használta fel. Bejárta Itáliát, Franciaországot, Angliát. Tanuló éveiben különösen az angliai út jelentett neki kivételes élményt.

Mint mindenütt, ott is pontos terv szerint tanulmányozta a múzeumokat, a városok nevezetességeit. A képtárakban a régi korok alkotásai közül főleg Turner tengeri képei ragadták meg. Ezek „szépségének varázsa egész életemen elkísért” — olvassuk visszaemlékezéseiben. Az állandóan ködös London után egész más világ tárult elbe, a napsütötte Párizsban. Beiratkozott a Julian Akadémiára, és szorgalmasan dolgozott. Jean Paul Laurens és Bachel professzorok tolmács segítségével korrigáltak. Eljárt a Colarossi Akadémiára is, ott az aktok begyakorolt mozdulatai után gyors vázlatokat kellett készíteni. Az akadémián daloltak, s hogy magyar voltát hangsúlyozza, a Rákóczi induló dallamát a kollégáknak megtanította, s ha énekelni nem is, de füttyülni valamennyien tudták, egy némely dálnak néhány sorát pedig magyarul énekelte.

A harmadik tanulmányi év végén újra nyugati utazásra szánta el magát. Körutazási jegyet váltott Itália, Franciaország, Svájc és Ausztria felé. Ilyenkor mindig nagy örömmel töltötte el a már egyszer látott tájak, városok viszontlátása. Figyelte az embereket, látta mindenütt, hogy mekkora a nyomor és módja nyílt összehasonlítani a hazai és külföldi állapotokat. Tárgyilagoságára vall, hogy az összehasonlítás lehetőségeit nem a saját hazája mocskolására aknázták ki. Párizsban érte az első világháború kitörése, a mozgósítás híre. Már nem tudott hazautazni, s végig kellett élnie azt az embertelen sorsot, amit a magyar irodalomban Kuncz Aladár *Fekete kolostora* (Följegyzések a francia internáltságból) örökített meg. Mint tudjuk, azóta újabb „kolostorok” szaporították a magyar hadifoglyokkal való francia bánásmód rémségeit. Neki szerencséje volt, mert a háború kitörésének hírére szállodásuk a lelkükre kötötte, hogy ki ne menjenek az utcára, amíg valamiképp a kedélyek le nem csillapodnak. Bíró is azok közé tartozott, akik a magyar követség segítségével sem tudtak már hazajönni Párizsból. Látnia kellett a franciák elbizakodottságát, akik két hét alatt akarták elérni Berlint, „Ebben mindenki hitt annak ellenére, hogy teltek a hetek, a hónapok” — olvassuk Bírónál. Azt is följegyezte, hogy az egyik francia munkást, ki azt találta mondani: nem hisz a győzelemben, három évi börtönre ítélték. Elképzelhető ezek után, milyen lehetett francia földön az internált

magyarok és németek sorsa, az írók, a művészek sem kivételek. Visszaemlékezéseiben hosszú oldalakon át örökíti meg élményeit, de mindenkor derült művész-lelke még ebben a helyzetben is sok-sok vigasztalót talált az értelmetlenül megalázó körülmények elviselésére. Akadt emberséges franciákra is, akik kijelentették, hogy nem azonosítják magukat honfitársaik elképesztő elfogultságával. Maga is belátta, hogy nem is lett volna üdvös dolog őket szabadon hagyni, mert életük egyedül a fogságban volt biztonságban. Egyik helyen az egész falu fölönült, hogy agyonverje az átvonuló internáltakat. „Kezükben fejsze, régi pisztoly, húsvágó kés és botok voltak. . . Némán néztük egymást — írja Bíró. Egyszer csak egy öreg francia a többihez fordulva családottan megszólalt: Úgy néznek ki, mint mi!” — Minden „inzultus” nélkül térhettek vissza, mert a „propaganda és a valóság nem egyezett”. — Mindezeket tudva, nem meglepő-e, hogy Bíró művészetén a francia fogság nyomaival sehol sem találkozunk.

Franciaországból betegsége miatt engedélyt kapott arra, hogy Svájcba mehessen. 54 kilóra fogyott le, de még így is a francia orvos jóindulatára volt szükség, hogy a kiutazási engedélyt megkapja. Pesten élő nője szorgalmazta kiszabadítását, még a spanyol királynak is írt, aki — érdekes módon — közbe is lépett az érdekében. Szabadulása után Bíró módját találta, hogy a közbenjárásért köszönetet mondjon.

Svájcban a francia internáltságból érkezőknek minden kényelmet biztosítottak, s ebből Bíró József sem maradt ki. Ott élő magyarok is igyekeztek rajtuk segíteni. A hivatalos magyar hatóságok svájci képviselőinek érdemeiről sem feledkezett meg visszaemlékezéseiben.

Zürichben műtörténelmet hallgatott, onnan Genfbe ment, hogy a festőakadémián a még hiányzó két félévet megszerezze. Itt Hodler (1853—1918) és Estopey tanított. Elismerte, hogy nem volt szorgalmas, de lekötötték figyelmét a szép tárgyak, a szép női arcok. Ezek, s a kifejezés szépsége egész művészetét jellemzik majd. Genfi műtermét Hevesi Andor a „svájci magyarok genfi szalonjának nevezte”. (24. l.)

Közben figyelte a svájci társadalom életét, látta, hogy milyen dolgos a nép, s hogy a milliomosok között is milyen nagy a munkaszeretet, ugyanakkor a fillérekig menő takarékoság is. Mivel megőrizte a székely faluból hozott szemléletét a munkát, a szorgalmat illetően, a nyugati példa még csak fokozta demokratikus érületét. Ezt itthon sem tagadta meg, és soha nem ment a fejébe, hogy a magyar értelmiség, a jómódú nagypolgárság, a bankvilág és az üzlet urai, a társadalom felső rétegeinek gyermekei miért nem tanulnak valamilyen mesterséget is, ahogy ez nyugaton szokás. Azt látta, hogy Svájcban a fiatalok szülei vagyona ellenére is előről kezdik, s csak szülei halála után ülhetnek bele a rájuk hagyott vagyonyba. És milliomos létük ellenére is megmaradnak egyszerű munkásnak, de kultúrigényükről nem mondanak le. Közben a takarékoság címén űzött zsugoriságot is észrevette és számos ellenszenves példáját örököltette meg. Tapasztalatait a követésre érdemes „szencziós” példák egész tucatjával igazolva, később megírta az *Új Idők* című irodalmi és társasági hetilapba.

A fővárosnál kapott rajztanári állást és Svájcban hozott magának feleséget.

Idehaza föltűnt Bírónak, hogy mennyire igyekeznek látogatói franciául, olaszul vagy németül beszélni svájci származású felesége kedvéért, holott az asszony ezt nem is igényelte. Meg akart tanulni magyarul, minthogy a látogatók idegennek kedvező szolgálalkúsága ellenére kitűnően meg is tanult magyarul, hibátlanul beszélni és írni.

Ezt Bíró maga írja emlékirataiban, és teljesen azonos véleményen van Egry Józseffel, aki szintén ezt az idegenmajmoló szolgálalkúságot jegyzi föl a párizsi magyarokról az első világháború előtti párizsi tartózkodása idejéből. Holott megfelelő ízléssel, de a kellő határozottsággal mindenütt hangsúlyozniuk kellene nemzetiségüket, magyarságukat — ahogy ezt később József Attila is követelte — hogy a világ e révén is tudomásul vegyen bennünket. Bíró még azt sem tűrte, hogy az angolok nevét

angolosan ejtsék. Megkövetelte az idegenektől hogy tanulják meg nevét magyarul kiejteni. Külföldön festett képeit is magyar módra írta alá, aminek anyagi, erkölcsi vagy társadalmi hátrányát sohasem tapasztalta. Magyarságát és „marostordai székely” mivoltát élete végéig külföldön is büszkén vallotta. S a svájciak természetesen nem találták, hogy 1946 után nem származása eltakarásával, magyarsága megtagadásával igyekszik jó svájci állampolgár lenni.

Egyébként is, ahol csak lehetett, védte népét, nemzetét és hazája művészetének jó hírét. Idős korában. Sávjcban visszagondolva a magyar képzőművészet 1920 utáni nehézségeire (Trianon, pénzromlás stb.) egyik külföldi magyar nyelvű lapba terjedelmes cikket írt az „Országház belső díszé” címen, amelyben elmondta, hogyan folyt Scitovszky Béla és Zsitvay Tibor idejében 1920 után is az országház képzőművészeti alkotásokkal való további díszítése. S hogy ebből hogyan vették ki részüket Rakovszky István és Gaál Gaszton. Kiemelte, hogy Zsitvay a grafikusokat is mennyire foglalkoztatta.

Lakást a fővárostól a Pedagógiai Szeminárium épületében kapott, de azt neki kellett rendbehoznia. Bíró annak érdekében nem riadt vissza az anyagi nehézségektől sem. Padlásszobából rendezett be műtermet, a padlástól a második emeletig tartott, a belső építkezés, amelynek során a padlástablakoktól kezdve az ajtóig, a mennyezettől az emeletig mindent át kellett rendeznie, fűtőtestektől kezdve a fürdőszobáig, parkettázni, stukatúrozni. Végül is megszületett egy európai kényelmű művelőszobák, amelyben a hazai és külföldi műbarátok gyakran és szívesen fordultak meg.

Lakása a régi stílbútorok mellett nem nélkülözötte a székely faragott bútorokat sem. A szobák tele voltak műtárgyakkal, amelyek között értékes torontáli szőnyegektől sèvres-i porcelánokig sok rendkívül értékes műtárgy volt látható.

Svájci származású felesége szíve szerint is magyar asszony lett, s Budapest „egyik legnyugtatóbb, legszebb műterem-otthonát varázsolta férje köré”. Tehát eszményi házastársnak bizonyult. Feszty Árpádné jegyezte meg róla, hogy „Botticelli típusa”. E valóban szép és vonzó jelenség segítette férjét finom műízlésen alapuló találó észrevételeivel, anélkül, hogy személyét a legcsekélyebb mértékben előtérbe tolta volna, hogy a maga érdemeit hangsúlyozza.

Alighogy egy kicsit javult a gazdasági helyzet, a 20-as évek közepétől Cholnoky Jenő professzorral együtt tanulmányi csoportot vezetett Velencébe, Firenzébe, Rómába, Nápolyba és Milánóba. Ezeket a városokat ő már korábban jól ismerte, Nápoly kivételével. Felesége is előzőleg már kétszer is járt Bíróval együtt Rómában. Az utazás különben sem okozott számukra nehézséget, mert útlevéllhez napokon belül hozzájuthattak, s nem egy ízben úgy indultak el nyugati útjukra, hogy itthon európai körutazásra szóló jegyet váltottak.

Itthon legszívesebben és legodaadóbban a Paál László Társaságban tevékenykedett, ott állított ki leggyakrabban és a legtöbb képpel. Az első kiállítás 1923 májusában nyílt, ettől kezdve a Társaság egyetlen kiállításáról sem hiányzott. Érdekes különben, hogy noha Bíró József a Paál László Társaságnak (1923—1944) éveken át mozdító motorja és a névadó művészetének egyik legnagyobb tisztelője, sőt, csodálója, ennek ellenére a maga művészetére hatást mégsem gyakorolt.

Tagja volt a „Fészék” Művészek Klubjának (1923) a Magyar Újságírók Művészek Egyesületének, a Magyar Képzőművészek Országos Szövetségének (1932).

Megkapta a Fészék Műbarátok díját, az 1926-os egyházművészeti kiállítás első díját, és arany oklevelét, 1929-ben ezüst éremmel tüntették ki Barcelonában és ugyancsak 1929-ben ezüstdíjat nyert Genovában.

A Népszövetség 10 éves jubileumára Genfben rendezett magyar kiállításon a kormány kérésére ő fogadta és kalauzolta az érkező diplomatákat, köztük a belga királyt is, aki őt is, feleségét is meghívta Brüsszelbe.



I. Bíró József: Palló Imre. Of. 1921

1937-ben a Nemzeti Szalonban rendezett egyházművészeti kiállításon az *Isteni béke* című festménye három díjat is nyert, az egyházművészeti kiállítás első festészeti díját, ezenkívül aranydiplomát és harmadik díjként dicséretben is részesült.

A legtöbb művészhez kollégiais, jó kapcsolat fűzte. Különösen Beron Gyulához, aki 1925–35 között Párizsban élt és dolgozott. Baráti köréhez tartozott Glatter Gyula (1886–1927), Prihoda István, a kiváló rézkarcoló, Belányi Viktor, Merész Gyula, Prohászka József, Vesztróczy Manó, a Paál László Társaság elnöke, Gaál Ferenc, Emőd Aurél, Jeges Ernő, Udvarý Géza. Azután Kiss Rezső, aki portrézni időnként átrándult Amerikába, Sárdy Brutus, aki később restaurátorként vált még ismertebbé. Baráti kapcsolat fűzte a tiszaujlaki születésű Koródy György építésmérnök-iparművészhez, aki Lechner Ödön műtermében dolgozott, majd Greco elnevezéssel gobelinszövő műhelyt létesített, ahonnan remekbe készült drágaképek amerikai milliommokhoz vándoroltak. Koródy jól fizette a tervező művészeket. 1932–1935-ben a Fővárosi Iparrajziskolában tanított, majd Ausztráliába vándorolt.

A Paál László Társaság kiállításaival Bíró szerepelt Stockholmban, Zürichben, Nürnbergben, továbbá Itáliában, Spanyolországban és Hollandiában. Egészen bizonyosan máshol is, ennek bizonyítása azonban további kutatást igényel.

Felesége révén Svájccal való kapcsolata egész életében megmaradt. A két világháború között rendszeresen festett Svájcban. Annyira megragadták az ország táji szépségei, hogy képei révén már-már svájcinak számított, sőt Svájc egyik legnevesebb festőpoétájaként tartották számon. 1930-ban Zürich egyik legelőkelőbb művészeti kiadványát két albumban jelentette meg 24 hegycsúcsot megörökítő festményének és 24 svájci tóról készült rajzának a reprodukcióit. Úgy jellemezte a kritika, hogy mindegyik mű a téma valóságos „portréja”.

1946-ban egész családjával együtt kivándorolt Svájcba. Nehéz, küzdelmes évek következtek, magukra hagyatva külső támogatás nélkül kellett négygyermekes

családjukat fölnevelni, gyermekeiket taníttatni, a lét-fenntartás alapjait megvetni. E küzdelmes évek jótékonyan hatottak művészetére, festői szemlélete elmélyültebb lett. Eleinte a luganoi tó partján élt, Lugano-Bré faluban. Három fia közül András francia ösztöndíjjal Párizsban tanult, ahol a város egyik vezető építésze lett. Két ikeröccse is építész lett, Franciska lánya pedig iparművésztanár. Utóbbi az 1960-as évek közepén engedélyt kapott édesapja itthon elraktározott képeinek kivételére. Ezt mint a hazai műtárgyállomány csökkentését fájlatthatjuk ugyan, de ha Svájcban a magyar képzőművészetet képviselik, s ez nemcsak lányán múlik, hanem a magyar haza érdeklődésén, számontartásán is, akkor mégis megnyugvással vehetjük tudomásul. Bíró József ugyanis — mint mondtuk — 1946 után Svájcban is megmaradt magyar festőnek és embernek, s ha a nemzetek közti helyünk, hírünk s megbecsültetésünk szempontjából nézzük a kérdést, csak örvendetes, hogy Bíró második hazájában, Svájcban az ő képei is képviselik a magyar képzőművészetet.

Pókakeresztúrról indult el, s a székelymagyar festő Budapestet át érkezett Svájcba. Alkotóereje nem csökkent, pedig ekkor már a 60. év küszöbén állt. Tovább festette a gyönyörű svájci tájakat, amelyekhez hasonlólt, sőt sokkal szebbeket hazája természeti szépségei között bőven talált. Hivatalos munkát is kapott. Fálképeket festett Lugano-Bré templomába. Számos pályázó közül ő nyerte el a megbízást. Nyolc hónapig tartó munkával készítette el a templom falait életnagyságú képekkel betöltő sorozatot. Modellnek kéznél volt négy gyermeke, a Kereszthordó Simont saját magáról festette meg. A fölszentelésre svájci és itáliai zarándokok tömegei szinte népvándorlásszerűen érkeztek. A munkából kivette részét felesége és négy gyermeke is. Azóta is a világ valamennyi tájáról érkező látogatók viszik a szélrózsa minden irányába a magyar művész munkájáról készült reprodukciókat. — 1962-ben gyűjteményes kiállítása nyílt Luganóban.

II.

Már gyermekkorában észrevette mennyire tele van az élet a „szépségek milliárdjaival”. Később főiskolás korában még inkább tudatosult benne ez a megérzés, és a növendékek között is gyakran beszélgettek arról, hogy mennyire szép az élet. Nem értette a régi korok ellenkező véleményét, Arany Jánost sem. Miért azt veszi észre, hogy mával is fogyott a földi kín? Az ő számára minden nap újabb és újabb szépségeket derített föl magából és a világból. Szépek a nők, érdekesek a gyerekek, öröm a napsütés, meg az árnyék is az lehet, változatos a természet, az állatvilág, a falusi és városi élet, mind kínálja a maga érdekességeit és szépségeit, a könyvek és a művészet birodalmáról nem is beszélve. Egy alapjában szép lélek bontakozik tehát a székelőföldi gyereken, s akárhova megy, mindenütt azt keresi, ami a szép, és meg is találta. Egész lényét a szépség tölti be.

Idehaza meglepődött azon, hogy a művészek mennyire osztoznak sikereiben, s hogy ezeket a megnyilatkozásokat mennyire őszintének érezte. Hol van a féltékenység — adta föl a kérdést magának, hisz ha valamelyik kollégával találkozott, az mindjárt „őszinte örömmel idézte a kritikusok ismert sorait”. S ehhez még azt a megjegyzést fűzi: „Úgy látszik, a magyar természettel nem vonul párhuzamosan az irigység!” Noha maga nem ismerte a féltékenységet, nem tudott irigykedni művésztársaira, ha tehát magából indult is ki, akkor is vagy nem ismerte az embereket, vagy akasztófahumornak szánta ezeket a sorokat? — vagy azóta változott volna akkorát a világ? Az bizonyos, hogy Bíró a sajtóra nem panaszkodhatott.

Az Újság 1920-as dec. 14-i számában Bíróról írva zárjelbe tette: „új név!” — Ezzel a kiemeléssel jelezve, hogy nem mindennapi festő lépett a színtérre. A műkritika nem fukarkodott a jelzőkkel.

„Kiváló” — „nagyon tehetséges” — „természetes, világos, delikát színskála” — „arisztokratikus” — „pom-

pás tájképek, arcképek" — „levegős színű festészet”. — „Érdekes hangolt színek”. — „Érdekesnek ígérkező fölfogása joggal tűnt fel a műkritikusoknak. „Sok kedves finomság” látható képein. — „Egészséges színérzék”. — „Finom formaérzék” — „túlágosan édes, de mindenestre stílusos”. — Portréi és tájképei a grafikai eszközök ellenére is „rokonszenvesek”.

Az 1920-as évek elején egyik Nemzeti Szalon-beli őszi tárlaton a műkritika a sok művész közül Szőnyi István mellett Bíró Józsefet emelte ki.

Még ha egyik-másik tájképe valakit Sisleyre emlékeztetett is, az is elismerte, hogy érdekes és örömet keltő a művészte, s hogy „finom fénybe mártott, jórájú tájfestő”. — Ilyen elismerő kifejezésekkel illette a sajtó már kezdetől, mintegy bizonyosságul annak, hogy ha valaki szakított is az akadémikus hagyományokkal, azért számíthatott a műértő közönség befogadására.

Genthon István, művészetének első itthoni méltatója is ennek a szépségeszménynek az uralmát állapítja meg már az 1920-as évek elején. A *Társaság* című lapban hosszabb cikkben elemezte Bíró művészetét. Megállapította, hogy fejlődésére jótékonyan hatott a század egyik legnagyobb „germán” festőjének, a svájci Hodlernek a művészte. Színei a francia tájképfestő impresszionisták hatására kivilágosodtak. Hodlertől örökölte az átfogó és erőteljes kontúrokat, egyébként azonban neki mindez egészen másvalamire kellett, mint mesterének. — Rajzairól pedig azt írja, hogy azok nem az impresszionista örökségből születnek, a rajzművészet korábbi nemes hagyományaihoz kapcsolódnak és Genthon szerint: „páratlanul finomak”. A fiatal lányok üde bájától az érett asszonyi szépségig és a szép öregségig szinte kimeríthetetlen az a skála, amelynek hangjait női arcképeiben Bíró megszólaltatja.

Szépségimádata árasztja el arcképeit, családi életet megörökítő festményeit. A mitológiából, a vallási és népeletről merített témáin éppúgy ez ömlik el, mint a kereszt alatt roskadó Jézusén, vagy a vakítóan fehér havasokat, a napsütötte virágos réteket, tavakat, égbe nyúló hegycsúcsokat ábrázoló képein.

Portréit a magatartás nemessége, előkelősége jellemzi. Már a modell megválasztása is ennek megfelelően történik, akár férfit, akár nőt festett, különösebb beállítás nélkül is ennek kellett kifejeződnie mind az arcon, mind a testtartáson, akár álló, akár ülő helyzetben festette is a modellt. Kedvelte az oldalnézetet, *Önarcképén* (é. n.) magát is így örökítette meg még fiatal korában. Székben ülve, kissé előredőlve, a színeket illetően kevés eszközzel, enyhe kontúrral és semleges háttérrel. Svájci tartózkodása alatt, 1917-ben született *Stern barátom* arcúja. Egy derűs képű, mosolygós, szakállas férfi néz velünk szembe, kezében pipával. A világban még tombol a világháború örülete, e férfi mit sem tud róla, de a portré a megszólalásig kifejező. — Egy 1924-ben keletkezett *Férjarcképén* apóstát örökítette meg. Félalakos kép, egy tiszteletet parancsoló őszhajú és bajszú parasztférfiút látunk oldalnézetben, ünneplőben. — Rokon vele, de kevésbé ünnepélyes *Adolf apó* (1928) c. képe. Jóságos arcú ősz öreg bácsi néz reánk, meleg tekintettel. Ugyanő jelenik meg a *Legenda* (1929) c. képen, próféta-arccal, amint egy nagyobb méretű könyv nyitott lapjait forgatja.

Itthon is számos arcképet festett, elég utalni *Vámos Magda*, *Rácz Vilmosné*, *Hegyi Sándorné* és *Palló Imre* (1920, a Trubadur szerepében, egy későbbi a torreadoréban) képére, valamint a családja köréből merített portrékra, még ha azok gyakran szobabelsőben, vagy táji környezetben, vagy más címeken jelentkeznek is. Mert a *Sólyomvadászónőben* (1930) is feleségét örökítette meg, akárcsak a *Szeptember Máriabesnyőn* (1936) c. képén. Az előbbit az angol műkritikus, O. K. Kennedy választotta ki Lord Rothermere magánképtárába mint a magyar képzőművészek ajándékát. — A *Rózsadombon* (1924) c. festményén szintén feleségét látjuk, továbbá a *Délután* (1935) c. képén is, utóbbin egyik gyermekével együtt. — A *Kisfiam mesél* (1935) c. festményen felesége mellett két gyermeke látható az asztal körül — Az *Ébredés* (1933) szintén feleségét örökíti meg. — Természetesen



2. Bíró József: Kislány. Ceruza. 1934.

nem mindig rejtette családja tagjait semleges cím mögé. *Anyuka* (1936), *Andriška asztal mellett* (1928) csak néhány kép, amelyen címadás szerint is családja tagjai szerepelnek. Feleségét rendszerint szorgos munka közben ábrázolja. Néha rajzos elemeket vegyít a különben festőien tált portréba, máskor a ruházaton engedi meg magának a fények és a színek csillogó játékát, s kivétel nélkül a dolgos polgári jólét derűje árad valamennyi alakos képén. Nem állíthatjuk, hogy arcképein lehatol a léleknek abba a mélyébe, amibe a romantikusok és a modernisták oly kéjjel szálltak alá, hogy megborzongassák a démoni, alvilági küzdelmekről különben irtózó lelkeket. De hogy a szépművészet eszközeivel kiválóan szerkesztett portréi magas művészi színvonalukkal nem ok nélkül váltak kedvelté itthon és Svájcban, az nem tagadható.

Bíró arcképei erős karakterérzékről tanúskodnak. Kítőnően ragadja meg a lélek belsejéből fakadó előkelőséget. A lányokat idéző képein a sokféle vérmérséklet mögül szépen bontja ki a fiatalság „természetadta előkelőségét”.

A mitológiából vett témára festett képeiből keveset ismerünk. Ezek közé tartozik az *Amor és Vénusz* (1924) c. festménye. A vonzóan szép, heverő Vénusz alakjában szintén feleségét véljük fölfedezni. Amor tükröt tart elibe. A fölfogás, az elrendezés hagyományos, a megjelölés elegáns, a szerkesztésben a művész fölényes biztonságról tanúskodik.

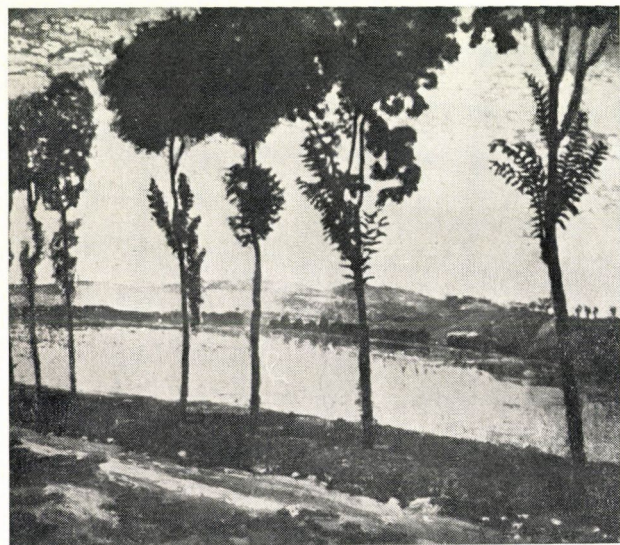
A vallásos népelettől is merített témát, *Búcsú Máriabesnyőn* (1935) c. képén egy magasba nyúló, nagy lombosított fa törzse mögött két úrlovass üget, a fa előterében ünneplő búcsúsok, a kép bal alsó sarkában három barát, barna csuhában. Mint minden Bíró-képen, itt is a szerkesztés biztonsága lep meg, az alakok elrendezése, a helyi értékű színek összhangja. — Az *egyiptomi út* (1928), a *Veronika kendője* (1949), a *Keresztút*, az *Isten békéje* c. (1949) képei ismert témát dolgoznak föl, a közlésnek megfelelően inkább visszafogott, de bensőséges barnáspiros színekkel. — A Lugano-Brè templomába festett munkájáról már szóltunk.

A hazai népelet is számos derűs kép alkotására ihlette. *Mezőkövesdi menyecske* (1928) c. festménye a népművészet

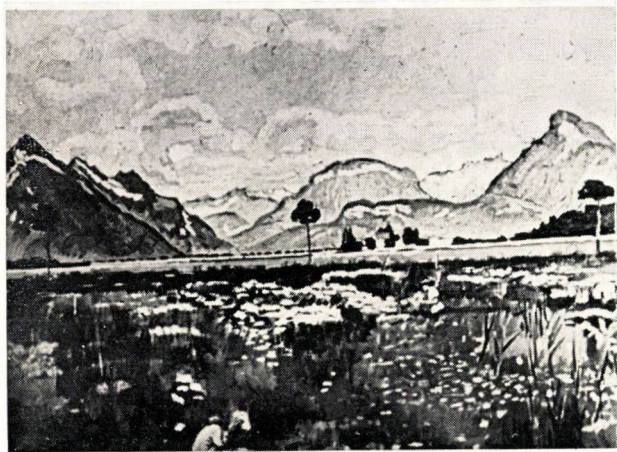
gazdagságát idézi, táji környezetben éppúgy, mint a *Virágos mező* (1935), vagy a *Palóc lány* (1944). Az előbbin a hangsúly a népviseletes asszonyokra esik, az utóbbin a lány a kerítésen innen áll, amögött a kiskertben sárgálló



3. Bíró József: *Apadó Balaton*. Of. 1920.



4. Bíró József: *Vízmentén*. Of.



5. Bíró József: *Nyárutó*. Of. 1929.

napraforgók díszlenek, hátrább a virágzó mező mögött a távolban kékelő hegyek és felhők zárják le a látóhatárt. Bíró a kor érdeklődésének megfelelően — e közegeben született a Székelyfőn, a Hány János — s nem tagadva székely mivoltát nyúlt a népi témához. Hitt a küzdés értelmében, a munka eredményében, az ünnep, a pihenés, a békesség életfakasztó erejében. Hitt abban, hogy az „előbbre törj” társadalmi parancsa megtermi az élet örömeit is.

A természetben is a szépség, a csönd, a fönséges nyugalom ragadta meg, a táj által kínált domborzati izgalmakat, a változatos felületi gazdagságot is a szépség oldaláról nézte és rendezte képpé.

Kedvvel festette a Balatont, mégha szívét megosztotta is a magyar haza számos más tájával, és ezzel egyidejűleg felesége révén Svájc természeti szépségeivel is. Szerette a víztükör játékát, színeváltozását (*Vitorlások a Balatonon* 1919, *Apadó Balaton* 1925). Ide sorolhatjuk *Lido* (1929) c. festményét is, amely kiválóan beleillik Vaszary—Csók—Szentiványi festészet hasonló témájú és motívumú képeinek vonulatába. Festése sokkal könnyedebb, színskálája derűsebb. — Tájképeit szívesen benépesítette emberekkel, állatokkal, főleg a hazai témájakat. Már az eddigiekből is következtethettünk erre. *Útszélén* (1934) c. festményén a hatalmas táji keretben egy kocsis, kifogott lovakkal, alig tűnik föl a képmezőben, s mégis mennyi emberi melegséget visz a tájba. — *Szeptember Máriabesnyőn* az előtérben hatalmas fa mögött táruul föl a táj, a mező szépsége, de a hangsúly mégis az ott álló asszonyi alakra esik, nemcsak azért, mert a feleségét ismerjük föl benne, hanem mert az oldalán látható fehér-tarka kuttyával együtt élettel tölti meg a természeti háttérét. — Vele szemben a *Délutanon* (1935) a hangsúlyt a természetre ejti, nem a tájban elhelyezett természeti háttér képez a családtagok mögé. A kép alighanem a máriabesnyői halastót idézi.

A történelmi romantika nem ihlette meg. A legszebb magyar tájak egyike Szarvaskő és környéke, a róla festett képen (*Szarvaskő*, 1942) semmiféle helyi jellegzetességet (várrom, falukép stb.) sem fog be látószögébe. Virágos mező mögött a háttérben hegyek látszanak, csönd, nyugalom és szépség árad el a képen. Mintha örökös tavaszban járnánk, úgy érezzük magunkat e képek között. Bíró művészetében a fák sem az emberi nélkül sorsot, vagy éppen a magányosságot fejezik ki. Nem akarnak több lenni, mint a művészi szépség követői (*Hegyi szülfák*, 1929, *Nyárfák*, 1940).

Bíró ritkán fordult a történelmi múlthoz. Noha a magyarság történetét nemcsak ismerte, hanem tudatosította is, művészetében ez mégis csak kivételesen jutott szóhoz. Budát idézte föl egyik festményén, régi metsetek alapján (*Budavára Mátyás idejében*, 1943), különben nem lépett ki saját korából. Budapest szépségeit szerette, ezt számos képpel ki is fejezte (*Budapesti Dunapart I—IV.*, 1925). Már Svájcban élt, de onnan is ellátogatott Nyugat-Magyarországba (Burgenlandba) és annak táji szépségeit számos képben festette meg. (*Haza felé Burgenlandban*, 1965, *Burgenland I, II.*, 1965) Nyilván tisztában volt e területnek a magyar történelemben és a magyar művelődéstörténetben vitt szerepével.

Svájc természeti szépségét oly szeretettel festette, hogy az ottani szakmabeliek egyenesen a svájci tájak avatott festőpoétájaként ünnepelték már a két világháború között. Ennek bizonyossága a két zürichi album Bíró svájci témájú képeiből. 1946 után a főnti nyugat-magyarországi képektől eltekintve főleg Svájc természeti szépségei kötik le figyelmét. Számos festményén a hóval fódott hegyoldalak sötét árnyékai éles ellentétükkel mozgatták meg a képzetet, ha drámai feszültséget nem is okoznak (*Svájci táj I.* 1924, *Svájci táj II.* 1925). — Genf újra meg újra visszatérő témája festészetének (*Genf, Genfi tó* 1923), úgyszintén a *Pilátus hegy* is, *A Pilátus Fűrigenből* (1928). E képen a Pilátus mint egy félelmetes hegykolosszus élesen rajzolódik az égre, s tükröződik ugyanakkor a tó vizében, amelynek partján a Paradicsom elnevezésű telep nyugalmat és kényelmet ígérő épületei a természet és a civilizáció ellentétére úgy utalnak, hogy a látvány mégis harmonikus élménnyel ajándékoz meg. Bíró sokat fes-

tett Fürigenben, erről számos képe tanúskodik. (*A Pílatus* 1930). Szerette a hegyek karéjában megbújó tavakat (*Vierwaldstätti tó* 1927, *Svájci tó* 1929, *A muzzanoi tó I.*, 1963, *II.* 1964). — Brè falucska is számos képre ihlette (*Ősz* 1949, *Kildás Brèről* 1952, *Brè Paese* 1952).

Néha megelégedett egy szerény természeti kivágással. Az *Alpesi csönd* (1930) c. téli tája mindössze egy hatalmas fenyőt láttat a hómezőben, a látóhatár szélén még egy kisebbet, alig észrevehetően. Ennyi az egész, de éppen elég a lélek tisztaságának és a földöntúli csöndnek az érzékeltetésére. Máskor viszont nagy távlatokat érzékeltet. A kép előteréből elviszi a szemet szinte a végtelenbe, a természet széles ívét fogja be a képmezőbe (*Svájci táj II.* 1925). Kedveli az ellentéteket, amit a háttéri hidegkék hegyek s az előtér haragoszöld rétje és lombos fái alkotnak, anélkül, hogy a kép szerkezete meginogna, vagy a szépségélmény összhatását bármi is zavarná (*Denti della Vecchia* 1963).

A színellentétek nála sohasem a drámaiság, még kevésbé a tragikum kifejezésére szolgálnak. Ahogy Segantini esti tája földidézi a fáradt embert, — így látta Juhász Gyula is, Bíró Józsefnél éppen az ellenkezőnek vagyunk a tanúi. S így van ez jól, ez is hozzátartozik az élet teljességéhez. Nála minden ecsetvonás, a rajz minden részlete a lelki és természeti szépség szolgálatában állt, mégsem vált édeskessé. Talán megszívlelte az 1920-as évek elején az erre vonatkozó kritikát, művészetét fenntartó legjobb képeinek sokaságán ennek nyoma sincs.

Bíró nem a valóság érdekelte, hanem az, hogy ecsetje nyomán művészi értékű-szépségszerű kép szülessék. Az, hogy az ő tájképe nem pontosan az, amire a cím utal, őt nem zavarta, mert célja az volt, hogy a művészi igényeknek megfelelő műveket hozzon létre. Ezek eleget tegyenek a szerkesztés követelményeinek, a festői hatásnak a színek révén az összbenyomás harmonikus és lelket fölemelő legyen, mégha csak a csöndet festi is egy hóval borított fenyőfa képében.

Befejezésül még valamit. Bíró József az absztrakt irányzatokat nagyon is megértette, éppen azért nem fogadta el őket. Még is indokolta, hogy a tudatlanságot, a pusztá ösztönösséget, az összetákolt dolgokat, aztán a gyalulatlan léceket még képkeret címén sem tudja elfogadni. Sőt, egyenesen tiszteletlenségnek minősítette mind a közönséggel, mind a megajándékozott állammal szemben.

1968—69-ben, túl a 80. évében építész fia vezetésével újra sorra járta a párizsi kiállításokat, amikor is megállapította: Párizsban százezer absztrakt művész van, és valamennyinek az a fölfogása, hogy a festőknek nem kell tanulniok, s hogy az akadémián csak elrontják az embert. Pedig a természetes szépség iránt még mindig nagyobb az érdeklődés, mint a nagy lármával dolgozó, de már vissza-



7. Bíró József: Öreg parasztasszony. Ceruza. 1949.

vonuló absztrakt, nonfiguratív, op- és pop-art stb. stb. irányzatú művek iránt.

A legtöbb művész jellegtelen képet produkált — írja — és Bíró sokszor visszatévedt ugyanabba a terembe, mert semmi jellegzeteset sem tudott rögzíteni, amely eligazította volna az egyes termek között. Tapasztalta, mily kevés képet adnak el Párizsban, az izmusok divatja visszavonulóban, a kijózanodás fokozódik, a galériák közül sok lehúzza a redőnyt. A közönség saját kárán tanult, meggondolja, mire adja ki a pénzét, mert elvesztett előtte a művészet hitele. Íme egy magyar művész tanúságtétele Párizs képzőművészeti életéről 1969-ben. Mindez nem mellékes a hazai magyar művészet megítélése szempontjából sem.

Amikor 1956-ban megírta párizsi emlékeit, az impresszionisták louvre-beli kiállításáról is beszámolt. Érett ésszel, egy életművel maga mögött, egy hosszú élet tapasztalatai alapján jelentette ki, hogy bármilyen bámulatosak is a francia impresszionisták, Szinyei Merse Majálisával, Csók István *Műteremsarok* c. festményével, vagy Ferenczy Károly, Vaszary stb. legjobb műveivel nem mérkőzhet egyikük sem! Még Monet, Degas stb. sem! „Megszoktuk otthon a saját lebecsülésünket, amelyben a sajátunk a leghibásabb.” — Tegyük hozzá: és azok a művészek, akik, mert nem tudnak itthon követelésük arányában érvényesülni, igen gyakran hazai értékeink szidalmazásával és lebecsülésével vélnék maguknak elégtételt szerezni tájékozatlan, vagy megtévesztett közönség előtt.

Hasonlóképpen nyilatkozott Párizssal szemben Budapest szépségeiről. A francia fővárost évtizedeken keresztül szinte évenként meglátogatta és módja nyílt megfelelő összehasonlításra. Annyival is inkább, mert a mérlegelésben építész fiára is támaszkodhatott. De Bíró József kritikája elsősorban a korábbi évtizedekre, az 1870 utáni Párizs fejlődésére vonatkozott, s megállapítása szerint elmaradt Bécs és Budapest mögött.



6. Bíró József: A hernsteini kastély. Of. 1929.

Párizs szobrairól is ugyanazt állapítja meg: a hanyatlás termékeit látta bennük, és szembeszállt azzal a nézetel, amely szerint Budapest szobrai nem szépek. Azt kívánta, adják ki őket albumokban, hogy a közönségnek módja legyen megismerni és ennek segítségével összevetni külföldi nagyvárosok szoborműveivel. 1955-ben írta ezeket és noha Svájc szépségeit nem tagadta, azt is ki merte jelenteni, hogy a Magas-Tátra kiállja velük a versenyt, az erdélyi Békás-szoros pedig „minden tájszépesség koronázatlan királynője”.

Művei találhatók Barcelona, Stockholm, Budapest, St. Louis (USA), Bern, Lugano stb. múzeumaiban s természetesen a magyar múzeumokban, köztük az Esztergomi Keresztény Múzeumban is.

Nem kétséges, hogy képein az érzelmek mellett az értelemnek is ugyanolyan rangú szerepet juttatott. Némelyik képe hidegnek, tartózkodónak tűnik, de ehhez ismerni kell a festő egyéniségét, amely a művészi megjelenítés erejével még az ilyen képek fölényes tartózkodását is meglágyítja.

Bíró József művészetében megtaláljuk az erdélyi és a svájci havasok ragyogó tisztaságát, azok boldogító légkörét és nyugalmat. A művészi szépségnek volt a hive. A fölemelő szépségnek s az számára egyforma értékkel jelentkezett a virágban, a magányos fenyőben, síkvidéki

és hegyi tájakban, a virágzó rétekben, hófödte hegyoldalakban, a csendélet tárgyaiban, egy váza hajlatában, vagy az arc finom vonásaiban, a szobabelső festői elrendezésében. Egyszóval bármit festett is, mindenben a szépséget találta meg, és azt fejezte ki.

Művészete nem ismerte a stílusizgalmakat, sem a társadalmi problémákat. Nem vonta kétségbe, hogy az utóbbiak kifejezése is programja lehet a képzőművészetnek, de ő maga az élet, a család, a művészet, a magyarság nagyobb oldalán találta meg örömét. A munka, a természet s ezeken keresztül a lét örömét ragadta meg úgy, ahogy idézett visszaemlékezéseiben ki is fejtette.

Végül is mi volt a titka sikereinek? A biztos rajzolni és festeni tudás, valamint a színérzékenység mellett az elegancia, a szép témák, tájak, arcok megválasztása. A vonzó téma már fél sikert biztosított neki, de nem tagadható az sem, hogy a határozott festői kultúra egész művészetét beragyogta és értékké tette.

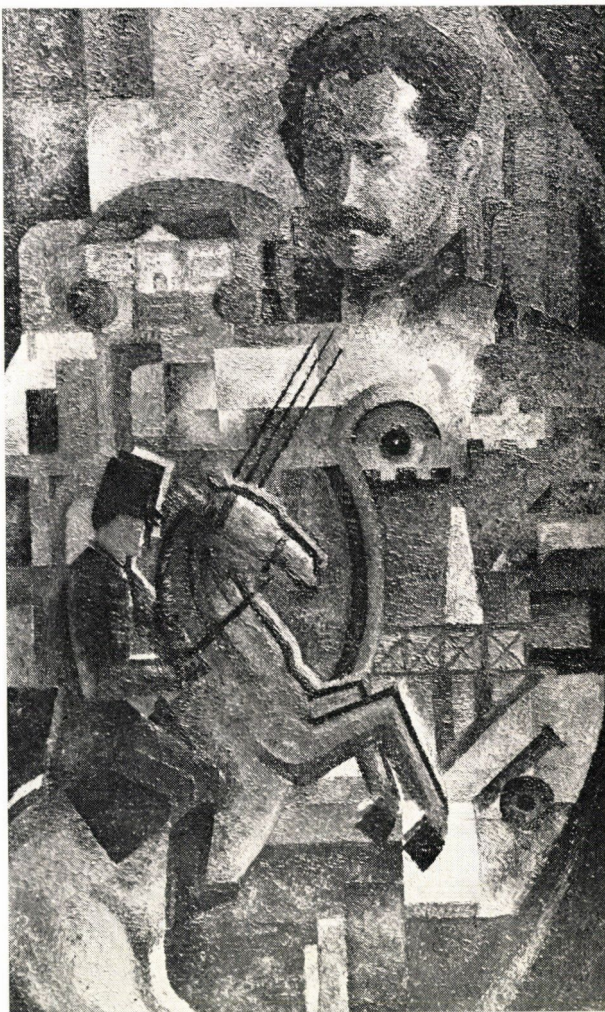
Szép kort megért „boldog ember” volt, nem egyedül képzőművészeti életünkben a kortársai között. Akiknek a gondok csak átfutó báránnyelűek, mert derűs lelki alkatuknál fogva az élet örömteli oldalait ragadták meg s mint emberek hordozták a szociális felelősséget, miközben képeiken az esztétikai szépet nyújtották vigasztal embertársaiknak.

Szűz Rezső

HERVAI ZOLTÁN

Sepsiszentgyörgyön született 1919-ben s e szép kis erdélyi városhoz fűződik életének jelentős része. Tanulmányait az ottani Mikó-kollégiumban, a bukaresti Szépművészeti Akadémián (1939–40), majd a budapesti Képzőművészeti Főiskolán végzi (1940–46). 1949-től szülővárosában rajztanár. Külföldi tanulmányúton Jugoszláviában, Magyarországon, Ausztriában, Csehszlovákiában, legutóbb Francia-, Németországban, Belgiumban, Hollandiában és Olaszországban járt. Tanít és fest s mint vérbeli művész az újat, a korszerűt keresi és valószínűsíti meg alkotásaiban. Erről tanúskodnak az eddig 35 kiállításon szereplő képei. Bukarestben, Sepsiszentgyörgyön, Kézdivásárhelyen és külföldön, Jugoszláviában Zentán, Szabadkán, Bácska-Topolyán stb. állított ki.

Sokáig csak a lelkiismeretes tanárt látták benne, míg 1969-ben és 73-ban nagyobb szabású egyéni tárlatán be nem mutatkozott műveivel. Erről ír méltatója, Gazda Jó-

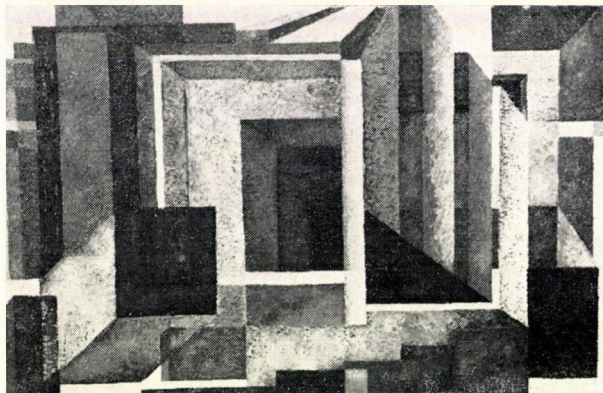


2. Hervai Zoltán: Gábor Áron



1. Hervai Zoltán: Önarckép napraforgóval

zsef a Tükör című lapban: „Kitartó szorgalommal, véget nem érő lelkiismeretességgel végezte oktató munkáját. A város közönsége elsősorban a nevelőt, a gyermekek szakavatott irányítóját tisztelte benne. A néha-néha rendezett kiállításokon s az azokon való szerény, sohasem hivalkodó szereplések tudatták a kevesekkel, hogy festeni is szokott . . . Most ezen a kiállításon (1973) olyan eredményt produkált, amelyik bizonyosság arra, hogy nemcsak tanár ő, elsősorban művész, akinek egyénisége és saját nyelvezete van.” Munkásságában kezdetben jelentős helyet töltöttek a természettanulmányai, kissé sze-

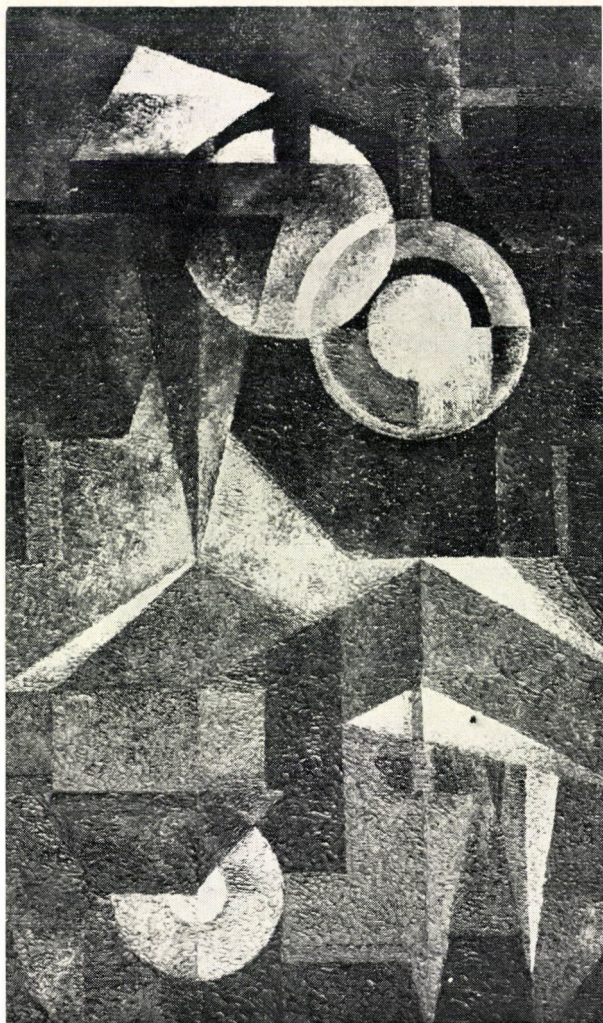


3. Hervai Zoltán: Új konstrukciók I.

cessziós táj- és emberábrázolásai. Lelkiséggel telített kifejező arcok és mozdulatok jellemzik ez időben keletkezett kompozícióit. Mintegy összegezõje s egyben portré-művészetének is jeles alkotása az 1963-ban festett Ön-arckép napraforgóval. Szemüvegén keresztül komoly tanári tekintet pillant ránk, úgy ahogyan tanítványait figyel. Olyan karakteresen mutatja be önmagát, hogy minden különösebb leírásnál többet mond. A művészi követelmények közé állítja a festői megoldást, a gazdag színkezelést, s egyben a természet, az élet szeretetére figyelmeztet a sötét háttérből világító napraforgóval.

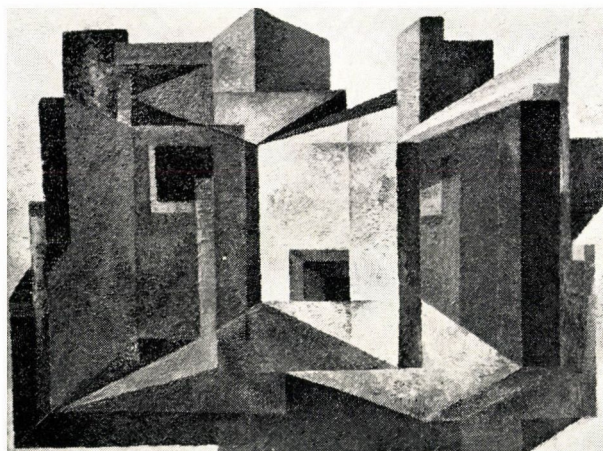


5. Hervai Zoltán: Konstrukció

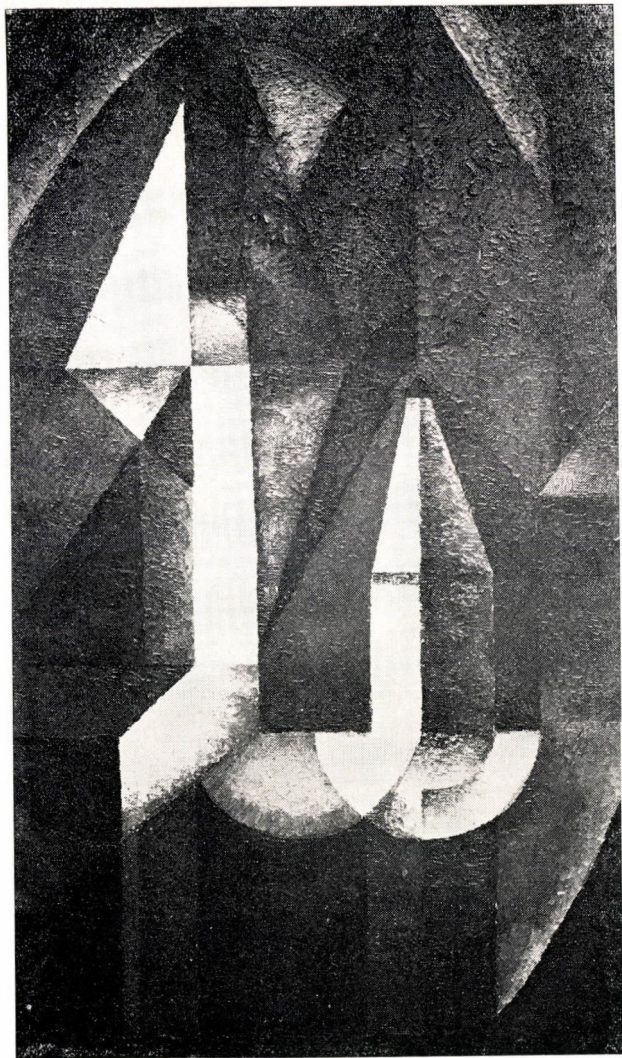


4. Hervai Zoltán: Kovácsnai camping

A részletező megoldást később az összegezõ váltja fel, s a dekoratív színkezelés. Közben a népművészettel is foglalkozik. 1941—42 között a budapesti Táj- és Népkutató Intézetnél dolgozott, majd Csikmenaságon és Ká-



5. Hervai Zoltán: Új konstrukciók II.



7. Hervai Zoltán: *Este*

szonban végzett néprajzi gyűjtést. Gondos tanulmányokkal fejlesztett képeihez a látványból indul ki. Kitérő megfigyelő, aki a látott valóságot befogadja, magába zárja. Később azután élményeinek gazdag tárházából merít, hónapok, évek múltán is visszaidézve az elröpült pillanatképet. Elve az, hogy a jövő kompozíció témájával nemcsak gondolatban kell sokat foglalkozni, hanem gyakorlatban is. Amikor a művész a vászon elé kerül, éljen benne a kép szilárdan.

Művészetének mai alakulását több esztendő felkészülés előzte meg. Mindenekelőtt a modern művészet elemeivel való ismerkedés. A Cézanne óta alakuló piktúra sok irányban, elgondolkodtató analízisekben kereste a kibontakozást. Ellentmondva minden akadémizmusnak, kiábrándulva a látványnál megmaradó festészetből, Hervai képein eredménnyé vált sokak próbálkozása a modern forma-analízisek felhasználásával egyénien szerkesztett kompozícióvá egyszerűsödik nála minden mondanivaló. Hetekig dolgozik azon, hogy a képpé váló élményt a művész becsületességével, a legciszoltabb formában alkossa meg. A jelenség mögötti szerkezetes rendet keresi s ebbe illeszti bele a látványból kiszűrt motívumokat. Foltok, vonalak, színek ritmusából az ő belső világával harmonizáló formaegyüttesből, a különböző irányú nézetek egyesítésével teremtdnek képei. Az élet geometrikus felépítése — vallja Hervai — a mikroszkóp világtól a kozmikus világképig mindenhol és

mindenkor érvényes. Így alkotásainak közös vonása az absztrakt síkokból való építkezés, ezen belül a tárgyakat a vizuális igazságnak megfelelően helyezi el igen redukáltan. Pl. Magány, Camping, Gábor Áron stb. képein. A tér és időbeli sűrítéssel hangsúlyozza a motívumok szimbolikus erejét. Ilyen művein hiába keressük a megszokott látványyszerű hasonlóságot, mert mintegy prizmán át nézve vetíti elénk a képet. Figurális és épületelemekből szerkesztett Gábor Áronja, melyet Bukarestben a Dalles-teremben mutattak be az 1848-as emlékkiállításán, egyik jelentős műve. A kép alsó részén három huszár szinte egybeolvadó alakja, jobbra a kökösi híd, ahol Gábor Áron hősi halált halt. Mögötte síremléke és kökösi régi házak, felettük a halált jelző „fekete nap”. A kép felső részében a mindenk fölé emelkedő Gábor Áron alakja, tőle jobbra a sepsiszentgyörgyi vártemplom, balra a sétatéri vármegyeháza, ahol elhangzott a nagy bejelentés: „és leszen ágyú!” Magány című képén már nem portréyszerű hűséggel találkozunk, hanem a magány gondolatát megtestesítő nőalak látható szigorúan bezárt környezetben. Ami egyben a magány szorító zártságát, reménytelenségét jelzi. A szimbolikus alak szomorú tekintete szabadítást vár. Művei között többet is találunk, melyek jelképnek tekinthetők. Ilyen a hal-motívumot feldolgozó Akvárium is, melyen elő-ázsiai és őskeresztény rítusok jelképes figurája nyer új tartalmat. Van olyan műve is, amelyben a cím nyújt támaszt ahhoz, hogy megérthessük tartalmát. Pl. a Bikszádi táj c. képe. Egy másik képén csillogó fények

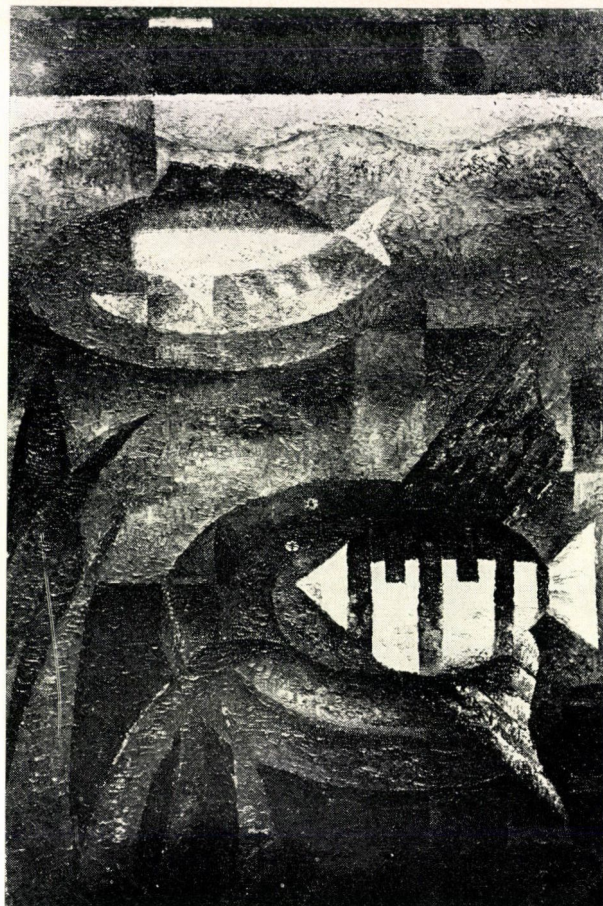


8. Hervai Zoltán: *Magány*

és sötétmély árnyékok, geometrikus gyertyák az Este hangulatát árasztják. Sátortető, kúpok, négyzet, világtömbök, mindaz, ami egy camping látása után megmarad, látható a Kovásznai Camping c. képén, fény—árnyék játékaival, egyszerű formákba sűrítve. Képeinek legnagyobb része függőleges elrendezésű a hegyvidéki táj jellegének megfelelően. A különböző nézőpontokból szemlélte és ellentétes irányban feszülő részletek architektónikus jellegűek. „Akár egy hasáb hasított fa, hever egymáson a világ; szorítja, nyomja, összefogja egyik dolog a másikat s így mindenik determinált.” József Attila sorai kitűnően fejezik ki a modern képalkotás belső rendjét. Vízszintesek és függőlegesek, négyzetek, körök, háromszögek a látványt beillesztik az ember által teremtett legtisztább rendbe: a geometriába. A képszerkesztés módja Hervainál nem öletszerű, tudatosan alakít. A technika éppoly fontos nála, mint a logikus tiszta fogalmazás. Legtöbbször modell, s a síkok távlati elosztása nélkül, a felület színeinek valóridejével ábrázol mélységet. Műveinek faktúrája művelt és gyakorlott kéz munkája. Sötétszürke, lila, zöldesbarnában játszó vásznain, egy-egy bujkáló mélytűző szín tűnik fel, mint a ködös éjben villódzó fény. „Zenei élményeimhez gyakran kerestem megfelelő formákat” — írja Hervai. Színei valóban más és más ritmust éreztetnek. Horia Horșia, az 1973. évi bukaresti Petőfi Sándor otthonban rendezett kiállításáról megjegyzi: „A nézőt egy költői, zenei múltidéző környezetbe való beilleszkedésre hívja fel a festő.” Banner Zoltán még hozzáteszi, hogy „Hervai a látszat, a mindennapi környezet valóságrendezetlenségét igyekszik új képen kristályos formái rendbe szervezni, egy percre sem feledkezve meg azonban a művész örök kötelességéről: emlékeztetni a gyermekkor és az álom mesebeli távlataira!”

Hervai a Konstrukciók című legújabb sorozatában új-szerű térproblémát old meg: egyenes és ferde vonalakkal, vibráló fényhatással ritmikus elrendezett teret érzékelte. A konstruktív formák puritánságát hangulati elemekkel tölti, a szerkezet tisztaságához festői igényességgel a színek lírai melegségét adja.

M. Kiss Pál



9. Hervai Zoltán: Akvárium

A Művészettörténeti Értesítő 1975. évi 2. számában tanulmány jelent meg Szabó Gyuláról a "MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN" című rovat közleményei között. A szerző kérésére ezúton egészítjük ki a kinyomtatott szöveget. A művész születési éve helyesen: 1907.

A cikkben közzétett képek adatai a következők:

1. ábra: Akasztott festő I.
2. ábra: Strajk
3. ábra: Akt
4. ábra: Vértő nap
5. ábra: A háború madonnája
6. ábra: Nő Dahomey szoborral a "Forradalom-élet" c. fametszetsorozatból
7. ábra: Ember lóval a "Forradalom-élet" c. fametszetsorozatból.
8. ábra: Magány
9. ábra: Útkereszteződés
10. ábra: Nincs menekvés "És mégis élni kell" a. fametszetsorozatból.
11. ábra: Kivégzés "És mégis élni kell" c. fametszetsorozatból.
12. ábra: Utolsó fohász "És mégis élni kell" c. fametszetsorozatból
13. ábra: Végző ugrás "És mégis élni kell" c. fametszetsorozatból

viasz-tempera	1970
olaj	1942
olaj	1948
olaj	1949
olaj	1956
	1963
	1963
viasz-tempera,	1970
viasz-tempera,	1970
	1971
	1971
	1971
	1971

MAGYAR MŰEMLEKVÉDELEM 1971—1972. (VII.)

Az Országos Műemléki Felügyelőség és egyben hazai műemlékvédelmünk legrangosabb kiadványa az OMF vezető munkatársai szerkesztésével több mint egy évtizede megjelenő „Magyar Műemlékvédelem” című sorozat. A kiadvány múltja, szép számban megjelent kötetei, a közölt új kutatási eredményeknek a magyar építészettörténet tudományára gyakorolt hatása, továbbá a magyar műemlékvédelmi szakirodalomban elfoglalt domináns — sőt mondhatnánk: monopolhelyezete miatt egy átfogóbb elemzés ténne ma már indokolttá. Ha erre jelen recenzió keretében nem is vállalkozhatom, az egyes tanulmányokra vonatkozó rövid megjegyzések után egyetlen észrevétel formájában az egész sorozat általános jellegére is szeretnék kitérni.

Az Akadémiai Kiadó igényes gondozásában megjelent könyv 411 oldalon, 403 rajzzal ill. fényképpel — címe szerint — a magyar műemlékvédelem 1971/72. évi tevékenységét foglalja össze.

A kötetben szereplő 17 tanulmányból 13 az OMF munkájával foglalkozik, egy-egy tanulmány általános jellegű (jogi kérdések), ill. az OMF történetének adott időszakát dolgozza fel, két tanulmány pedig a főváros műemlékvédelmének témaköréből származik.

A kiadvány szokásos felépítése szerint a Tanulmányok c. részt a Jelentések követik. A közölt 12 jelentésből 11 az OMF egyes tevékenységi körében végzett munkát tartalmazza, egy pedig az éppen ebben az időszakban hazánkban rendezett III. ICOMOS közgyűlés és kollokvium eseményeiről számol be.

Általános ismertetésként csupán ennyit említhetek, mivel a kiadvány sajátos természete miatt a tanulmányok egyenként történő rövid számbavételére kell vállalkoznom.

A kötet időbeli korlátainál tágabb időszakot ölel fel, de az egész magyar műemlékvédelem szempontjából alapvető fontos témát tárgyal *Barcza Géza* *A magyar műemlékvédelem fejlődése a jogszabályok tükrében, 1964—1972. c. tanulmányában*. Szerző a Magyar Műemlékvédelem IV., V., VI. kötetében a hasonló témát 1847—1963 közötti időre dolgozza fel. Munkájában nemcsak ismerteti, hanem precízen elemzi a történeti fejlődésünkben ismertett jogszabályokat. Ilyen pl. annak kifejtése, hogy miért helyes az ÉVM körébe utalni a műemlékvédelmet. Itt az említett érvekhez további adalékul helyes lett volna megjegyezni, hogy a műemlékvédelem magyar szervezete csak ilyen módon rendelkezhet saját kivitelező apparátussal, továbbá a műszaki tudományos fejlődés is ezt indokolja. Az elemzéshez hozzátartozna, hogy valóban ellátja-e a Kulturális Minisztérium a műemlékekkel kapcsolatos kulturális feladatokat a 30/1964. (XII. 2.). Korm. sz. rendelet szerint?

A tanulmány átfogó, világos ismertetés a műemlékek hasznosítása, fenntartása, hatósági engedélyezési eljárása kérdéseiről. Gazdag lábjegyzete nagy segítség valamennyiünknek. Nem könnyű feladat az e szakterületen működő műszaki és bölcsész képzettséggű szakemberek részére világos és könnyen érthető áttekintést adni. A tanulmány jól birkózott meg ezzel a feladattal. Még olvasmányosabbá, könnyebben apperceptálhatóvá válása csupán szerkesztési tipográfiai eszközökkel vált volna növelhetővé.

Ugyancsak a kötet időhatárain kívüli *Borsos Béla*: *A magyar műemlékvédelem hivatala és gyűjteményei az 1881. évi törvény megjelenésétől Henszlmann haláláig. (1888.) c. tanulmánya*.

Alapvetően fontos időszak a magyar műemlékvédelem történetében az első „hőskorszak”: Henszlmann, Ipolyi, Steindl, Schulek működése, Zichy Jenő, Forster Gyula irányító tevékenysége, az első, 1880. évi nagy kiállítás időszaka. Ekkor született az első műemléki kataszter, és ennek kapcsán a Myskovszky Viktor művészi ábrázolásmódját mindinkább felváltó műszaki, a műemlékek hiteles felvételét célul tűző irányzat. E téren korszakalkotó jelentőségű a MOB titkárának, Geduly Ferencnek Myskovszkyhez írott levele, mely szerint a „felvételeken az alaptervek a felrajzokkal meg nem egyeznek, s a részletek nagyrészt hanyagul vannak kidolgozva, s így az építészet kívánalmainak meg nem felelnek... csak akkor lesznek díjazva, ha a rajzokon a felvétel pontossága a kivitel szabatoságával meg fog egyezni”. (29. o.)

A műemléki kataszter felállításának első lépéseiről, a műemléki anyag hiteles felmérésének szorgalmazásáról szóló, 1880 körüli állásfoglalás és gyakorlati célkitűzések ma is elgondolkodtatóak számunkra, mivel műemléki állományunk, az M kategóriába tartozó 1862 objektum, nagy részéről ma sincs még felméri dokumentációnk, a műemlékjellegű épületekről nem is beszélve. E hőskor és ezen belül főként Henszlmann Imre törekvéseinek sok szeretettel történő elemzése a tanulmány jelentős értéke. Hiteles, értékelő jellegű történeti áttekintéséből talán a korszak szárazabb, de igen szükséges adatszerű összefoglalását (pl. a műemléki kataszterbe felvett, továbbá a felmért épületek száma, az anyagi lehetőségek számszerű ismertetése stb.) hiányoljuk.

A kötet elején szereplő, hosszabb időszakot felölelő tanulmányok sorát *Szanyi József*: *Műemlékvédelem a budai várnegyedben* c. tanulmánya zárja. A szerző a kötet tartalmi célkitűzéseit — az 1971—72. évi helyreállítási munkák ismertetését — messze meghaladó módon, a terjedelme által megszabott rövid, de teljességre törekvő áttekintést kíván adni legjelentősebb magyar műemlékegyüttesünk, a budai Várnegyed helyreállítási munkáiról. A „rovancsolás” mindenképpen időszerű, részben a munkák előrehaladott volta, másrészt az 1972. centenáriumi év történeti számadásra készítő jellege miatt.

A téma teljes komplexitásának, történeti és építészeti szemlélettel történő értékelhetőségének érdekében a szerző bevezetésként néhány általános és helyes megjegyzést tesz a műemlékvédelmi alapelvekről (mely talán — általánosan elfogadott volta miatt — elhagyható lett volna) és a történeti városrekonstrukció elvi alapjainak és gyakorlati megvalósításának jobb megállapítása érdekében szükségserűen utal a terület történeti előzményeire is.

A szerző mint a Budapesti Műemlék Felügyelőség vezetője, jól tájékozott és helyesen értékelő kalauzként vezeti végig az olvasót a teljes, bonyolult problémakör egész területén, vállalva a komplex szemléletet demonstrálása érdekében azt a rendkívül nehéz feladatot, hogy egy-egy kérdésről csak néhány mondat terjedelemben beszélhet. Forrásértékűnek tekinthető a Várnegyed 1945—1970.-ig történt helyreállításainak összeállítása és

a foghíj-beépítések listája, a tervezők feltüntetésével. E fontos anyag fejlesztése, bővítése a jövőben is fontos feladat lenne és kissé részletesebb publikációt igényelne.

A tanulmányból a vállalt széles témakör ellenére is két dolgot hiányolhatunk. Az egyik a Várnegyed helyreállításának az e célra 1961–63 között készült komplex helyreállítási terv tükrében történő vizsgálata, a másik pedig az elkészült munkák gyorsan bekövetkezett ismételt károsodásainak problémája.

A közelmúltban elhunyt kedves, szerény, a műemlékvédelem ügyéért évtizedek óta lelkesen és nagy szorgalommal dolgozó kollégánk, Várnai Dezső: *Az esztergomi királyi palota építési szakaszai* c. tanulmánya a kötet tudományos szempontból egyik legfigyelemreméltóbb fejezete. Szerzője fiatal építészvezető korától, 1935-től, haláláig a feltárás és helyreállítás minden szakaszában tevékenyen részt vett. Az első magyar királyi palota egyes építési periódusainak elhatárolása rendkívül nehéz feladatot jelent s e bonyolult kérdés-komplexumban jó irányítást jelent a kőfaragójelek precíz összegyűjtése és értékelése. Ezt a vizsgálati módszert ilyen mélységig még senki sem alkalmazta hazánkban. A közölt rekonstrukciók a lehető legtöbbet nyújtják, ami a rendelkezésre álló anyagból egyáltalán következtethető. Mégis — a történeti periódusok precíz elhatárolásához viszonyítva — ez a talaj kissé ingoványosabbnak tűnik.

Románkori művészetünk másik kiemelkedő jelentőségű emlékéiről „*Karcsa románkori templomának helyreállításáról*” a tervező, Dr. Kissné Nagypál Judit ír jól összefoglalt, világos áttekintést. Az építéstörténet és helyreállítástörténet, Molnár Vera egyéb helyeken publikált kutatásai nyomán, új tudományos eredményekkel gazdagította románkori építéstörténetünket. A templomnak különös jelentőséget kölcsönöz a románkori rotundáknak a közép-európai építéstörténetben betöltött szerepe, ezen belül a vonatkozó magyar emléktárgy mennyisége és minősége. A falkutatás alapvetően fontos új tudományos eredményei határozták meg a helyreállítás alapelveit és módszerét. Építéstörténeti következtetései helyesek, csupán az első, XII. sz. végére datált periódus pontosabb stíluskritikai meghatározásával marad adós.

A helyreállítási terv szépen választja el tömeg- és homlokzatképzésben a hajót és a jelenlegi szentélyi képező rotundát. A templom új formaképzése — amely a párkánymagasság feletti rész befejezetlen jellegére is utal — az új magas tetővel demonstrálja, hogy az eredeti térfeladás nem rekonstruálható. Ez a szakemberek számára némileg világos, a nagyközönség számára azonban bizonyára az eredeti térfeladás rekonstrukciójának látszatát kelti. A korábbi tornyos megoldást egyértelműen elvető, bátor és határozott tömegalakításnál legalább a belsőben elhelyezendő rajz vagy makett formájában szükségesnek látnám a lehetséges térfeladás és tetőkiképzés (esetleg torony) megoldásainak bemutatását.

Külön tanulmányt, *évenkénti összefoglaló elemzést kívánnának azon kutatási eredmények, amelyekkel műemlékvédelmünk, ezen belül a „Magyar Műemlékvédelem” kötetiben publikált eredmények gazdagítják a magyar építéstörténeti kutatást. Jelen kötet pl. csupán a románkori kegyúri karzatos falusi templomaink területén is alapvetően új tudományos eredményeket közöl. Ezek sorában is jeles helyet foglal el C. Harrach Erzsébet A magyarszeccsői r. k. templom kutatása és helyreállítása c. tanulmánya, amely a szerző igen gondos és nagy szakmai felkészültséggel végzett kutatási és tervezési munkája nyomán „újjaszületett” templomot ismerteti. (A régészeti feltárást Pálóczi Horváth András végezte.) A rövid történeti leírást követő, kutatási eredményeket elemző fejezet igen tanulságos megállapításai közül legértékesebbek a sajátos kegyúri karzattal, a szentély előtti térbővítésekkel (amelyek véleményem szerint, egyszerűen liturgikus okokból születtek) és elsősorban a feltárás során előkerült és rekonstruált jáki hatású déli kapuval kapcsolatos részek. A jáki templom ornamentális anyagához kapcsolódó hurkos díszítés vizsgálatára a jáki kőanyag felmérése során folyó munkáink során nyílik mód. A helyreállítás szakzerű tervezése és kivitelezése méltó módon gondoskodott a kutatás során előkerült új eredmények bemuta-*

tásáról és konzerválásáról (ha nem is egészen világos, mit ért ezen a szerző). Éppen ezért a tanulmánynak ezt a részét túl szűkszavúnak érzem.

Az Országos Műemlék Felügyelőség 1971/72. évi helyreállítási munkáinak sorát a kötet a *zalaszentmihályfai r. k. templom helyreállításával* folytatja (H. Vladár Ágnes). A karcsai templom hazai és nemzetközi jelentősége mellett, itt egyik legszebb, magyar népi hangulatú és egyben építéstörténeti szempontból is jelentős, tipikus egyhajós, eredetileg félkörös szentélyzáródású, kegyúri karzatos magyar falusi románkori templom helyreállítását ismereti a tervező építész. Műemlékeink megőrzésének tudományos indítékú kötelezettségei között jelentős helyet foglal el a településtörténet számára nyújtott tárgyi forrásjelleg: a középkorban elpusztított számos településünk helyét ma már csak az egykori templom vagy annak maradványai jelzik.

A templom restaurálása során a nemzetközi és hazai alapelvek szerint szép építészeti harmóniában kapcsolódnak az egyes történeti periódusok. A helyreállítás külön érdeme a szó valódi értelmében vett konzerválásra való törekvés, a megfelelő műszaki megoldások keresése. Nem a tervező hibája, hogy új típusú falszigetelési szabadalmunk alkalmazására már csak a hagyományos légcserzés szellőzés készítése után került sor, ami az előbbi számára igen előnytelen és általában is „kétélű fegyver”: a páralecsapódás egyik okozója is lehet.

Az építészet és táj szerves kapcsolatának másik szép példája a *meceknádasi templom*, amelynek kutatásait G. Sándor Mária, a falképeket Hokkyné Sallai Marianne, helyreállítását Schönerné Pusztai Ilona ismerteti a kötetben. A mintaszerű tudományos kutatásról a rövid ismertetés nem nyújthat teljes képet, eredményei világos útmutatást adnak a tervező építész számára a templom építéstörténetéről, és egyben hasznos adalékul szolgál az egyhajós, egyenes szentélyzáródású falusi templomok problémájához, amellyel az aszófői templom kutatási-helyreállítási kérdéseinek publikálása során 1960-ban magam is foglalkoztam és amelyről 1965 — 1966-ban Kozák Károly írott átfogó jellegű tanulmányokat.

Rendkívül érdekes a templom mellett előkerült saroktámpilléres torony, amely — a templomot körülvevő, a szokásos cinterem falaknál sokkal erősebbül jellegű, körítő fallal — valóban erősen emlékeztet az erdélyi erődtemplomokra. Az sem kizárt azonban, hogy — kegyúri karzatos templomról lévén szó — a XIV. század elején történt átépítéssel egyidőben és még a körítő fal megépítése előtt az erdélytől eltérő társadalmi struktúra miatt a hűbérúr számára készült menedékhely, mintegy kései lakótorony, a korszak gyakori birtokháborúi közepette.

A kutatások periódus meghatározásait szemléletesen egészítik ki a tervező: Pusztai Ilona jól sikerült rekonstrukciós rajzai.

A helyreállítást végző szakemberek jó munkája nyomán egyik leghangulatosabb belső terű, a tájba szépen illeszkedő műemlékkel gazdagodott műemléki állományunk.

Sallai Marianne ismertetése nem csupán a művészet-történész szakavatott szemével elemzi a feltárt freskókat, hanem — építészek számára is példamutatóan — jártas a konzerválás technikai kérdéseiben. Más kérdés, hogy hazánkban egyelőre még sokat kell tennünk a technikai fejlődés előmozdítására ahhoz, hogy olyan — megfelelő páradiffúziót biztosító — konzerválási módszert találjunk, amely kisebb, falszigetelést még nem igénylő, falnedvesség esetén megóvja falképeinket a fagy következtében fellépő teljes vakolatleválástól.

Számos műemlékünk szakavatott kezű restaurátora, Koppány Tibor ezúttal a *somlószeccsői r. k. templom helyreállítását* ismerteti. A munka, a jellegtelennek ismert templom értékeinek felfedezésétől a falkutatáson és építéstörténeti új tudományos eredmények rögzítésén át a tervezésig ill. annak művezetéséig a szerző munkásságát dicséri. Kutatásai nyomán tovább gazdagodott eddig ismeretlen falképeink száma, továbbá a romantika hazai emléktárhelye, egyben pedig az átépítés során „eltűnt” egyhajós, félkörös szentélyzáródású kegyúri karzatos templomaink csoportja újabb szép példával bővült. Az

Agnus Dei ábrázolások hatásproblémáiról írottakkal nem egészen értek egyet: ezek a XIII. század elején egyidőben több helyen keletkeztek, de nem tagadható a jáki déli kapu hatása sem, mely nem keletkezett később ezeknél. (N. B. A jáki templomról, legjelesebb műemlékünkéről — véleményem szerint — még meglehetősen labilisak a szakmában elterjedt ismeretek).

A somlőszőlősi templom rendkívül érdekes falképeinek gazdag restaurálását külön ismerteti a restaurátor, szakember: Mórotz László.

A kötetben jelentőségéhez és a többi tanulmány terjedelméhez képest két szerény és szűkszavú ismertetésből értesülünk a *veleméri r. k. templom kutatásáról*. (Ambrusné Kozák Éva) és helyreállításáról (Nándori Klára). Pedig mind az alapos kutatómunka és a jó építési érzékkel megoldott helyreállítás, mind a templom építészettörténeti és képzőművészettörténeti jelentősége (Aquila János falfestményei), mind pedig kutatástörténeti előzményei miatt fokozott figyelmet érdemel.

A falképek sorsa a továbbiakban attól függ, hogy a szerény anyagi-technikai lehetőségekkel megoldott védelmet megfelelő tudományos szintű ellenőrzés követi-e, mind a falképek ill. a falazatok állapotát, mind a környezet pusztító hatását illetően. Csak így kerülhető el a további pusztulási folyamat megindulása.

Az OMF helyreállításait ismertető tanulmányok sorát egy budapesti téma szakítja meg: *Czagány István: A Budavári Berényi—Zichy palota építészettörténete és műemléki helyreállítása* c. tanulmánya, amelyben a szerző az I., Úri u. 48—50. sz. volt honvédelmi miniszteri palota alapos levéltári és helyszíni kutatásokon alapuló építészettörténetét ismerteti.

A kutatómunkát részben a szerző, részben a BTM (Lócsy Erzsébet) végezték. A kutatás ismertetésének fő értéke a vári házak általános ismeretéből fakadó összehasonlító-elemző értékelés. (Ehhez adalékul csupán az Úri u. 4. sz. udvari szárnyánál folytatott kutatómunkának analógiájára hívjuk fel a szerző figyelmét). A tanulmány rajzi dokumentációja szép példája annak az iskolának, amely a vári KÖZTI-ben az 1950-es évek elején, Csemegi József irányításával alakult ki, és amelynek a szerző is jeles képviselője. Az építészettörténethez közvetlenül kapcsolódik a helyreállítás-történet, amely jobban fedné a jelenlegi címmel a tanulmány valódi tartalmát, mivel a helyreállításról mind elvi-metodikai, mind személyi vonatkozásban igen kevés információt nyerhetünk.

A kötet utolsó tanulmánya *Détszy Mihály: A sárospataki vár helyreállítási munkái 1963—72-ben* c. munkája. Mint címe mutatja —, a kötet elején szereplő tanulmányokhoz hasonlóan —, itt is egy hosszabb időszak munkáival ismerkedhetünk meg. Ennek során kiváló régészek és tervező építészek egész sora adta egymásnak a staféta botot, amelyben éppen a szerző tekinthető az egyetlen stabil, a tervezési munkát alapvetően meghatározó szakembernek. (Külső szemlélő számára kissé érthetetlennek is tűnik egy viszonylag rövid időn belüli 4—5 alkalommal történő változás a régészek és a tervező építészek személyében).

A tanulmány a vár egyes részeit ismerteti a helyreállítási munkát, a Vörös-toronnyal kezdve, majd a várkastély és a külső vár erődtítményeinek helyreállításával folytatva. A magyar történetben elfoglalt különleges helyzete, idegenforgalmi látogatottsága, főként pedig építészettörténeti jelentősége miatt különleges fontosságú műemlékünk munkálatait röviden, de mintaszerűen komplex szemlélettel mutatja be a tanulmány, amelyben a kutatási-történeti kérdések, a felhasználás (a funkció) elemei és a helyreállítás tervezési kérdései helyes arányban szerepelnek. A tanulmány számos új adattal gazdagítja a sárospataki várról eddig kialakult ismereteinket, pl.

a pince- és védelmi rendszer vonatkozásában. Mindez talán még plasztikusabban állna előttünk, ha szerző az „eseménytörténetet” egy értékelő összefoglalással fejezné be. Még egy — általánosnak is mondható — megjegyzés: a jelentős és szép helyreállítás ez esetben is már a befejezés előtt az újonnan megindult falpusztulás nyomait mutatja, elsősorban a talajnedvesség következtében.

Valamennyi ismertett tanulmánynál nem térhettem ki a kutatást végző régészek ill. a kivitelezés szakembereire. Az OMF teljes gárdájának alkotó közreműködése nélkül a helyreállítások természetesen sohasem valósulhattak volna meg.

A kötet második része a Jelentések-et tartalmazza, amelyek bővebb ismertetése — úgy vélem —, nem szükséges. Az Országos Műemléki Felügyelőség 1971—72. évi munkái általában, a népi műemlékek, a kő- és faszobrászati helyreállítások, a festőrestaurátor munkák, a régészeti ill. falkutatások, a felügyeleti munka és az Építészeti Múzeum speciális feladatai e kötetek szokásos adatait tartalmazzák, pontos adatokkal segítve a kutatókat, akik az évkönyv-jellegű összeállításból képet kívánnak alkotni az OMF 1971—72. évi tevékenységéről.

A jelentésekkel kapcsolatban csupán a népi műemlék-védelemről szóló, tanulmány szintű összefoglaló írást szeretném kiemelni. A beszámolókat olvasva változatlanul aggasztónak látszik a romfalkonzerválás és kőkonzerválás helyzete. Az előbbieknél főleg szemléleti problémát látok: a mai technika mellett nehezen nyugodhatunk bele, hogy rom-emlékeinket csak új műkö-építmények formájában őrizhetjük meg. A kőkonzerválás területén javulást jelent, hogy a beszámoló tényleges konzerválási tevékenységet is említ. Helyes lenne, ha ez valamennyi szabad területen levő restaurált kőfaragványnak esetében a munka szerves részévé válna.

Két rövid megemlékezés eltér a fenti közös profilú cikkekétől: Gerevich László megemlékezése kiváló kutatónk és e kötetek szerkesztője, Entz Géza 60 éves születésnapjáról, továbbá Román András beszámolója az ICOMOS Budapesten rendezett III. közgyűléséről és kollokviumáról.

Végül — amint ezt előljáróban már jeleztem —, az egész sorozatra vonatkozóan szeretnék egy általános megjegyzést tenni.

A műemlék-felügyeleti munkáról szóló beszámoló és egyéb forrásból származó adatok alapján világosan látható, hogy évi kb. 300 millió forint kiviteli értékű műemlék helyreállítást (kb. félezer kérelem), továbbá a Budapesti Műemlék Felügyelőség illetékességi körében folyó kb. 100 millió forint nagyságrendű munkálatokat és a budai Várpalota évi 100—150 millió forint hitellel történő helyreállítását figyelembevéve az OMF az évi helyreállítási munkák kb. 20—25%-át végzi. Természetesen a költségek statisztikai arányai nem tükrözik a munka minőségi faktorát, ill. az OMF eszmei irányító szerepét, amellyel kiemelten fontos objektumok mintaszerű helyreállításával irányt mutat az ország egyéb helyein (VÁTERV, egyéb tervező irodák, Műgyűjtem) folyó tervezési munkák számára.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt, hogy pl. a VÁTERV munkái közül ebben az időben fejeződött be a siklósi vár helyreállítása, Sopronban a Szent György u. 7. sz. épület, a Debreceni Református Kollégium, a Badacsonyi Kisfaludy-ház stb. helyreállítása, amelyeknél a kivitelezést különböző vállalatok végezték. Kétségtelen tehát, hogy a „Magyar Műemlékvédelem 1971—1972.” c. kötetben — vagy a korábbi hasonló kötetekben — szereplő anyagok nem tükrözik pontosan a magyar műemlékvédelem adott időszakban nyújtott összteljesítményét, és inkább felelnek meg (kiváló eredménnyel!) a köznyelv által használt „OMF évkönyv” elnevezésnek.

Zádor Mihály

Régi művészetünk legbecesebbnek számító, szakmabeli és laikus által alig titkolt büszkélkedéssel emlegetett periódusa a román kor. (A könyv ugyanis különös, inkább történelmi mind művészettörténeti feldolgozást sejtető címe ellenére lényegében ezzel a stílussal foglalkozik. Csupán azért kíséri végig a XIII. századot, hogy ennek utolsó kicsengését is bemutathassa a részben már gótikus emlékeken.) Hozzátehetjük, hogy Gerevich Tibor 1938-as könyve révén ez az első stíluskorszak, amelyről jelentőségének megfelelő feldolgozást olvashatunk és azóta sincs hiány a vele foglalkozó összefoglaló, illetve részletekbe menő tanulmányokban. Ennek ellenére a román-kori falfestészet a magyar művészet legkevésbé összegyűjtött és feldolgozott területei közé tartozott, különösen ha eltekintünk néhány parádés darabtól, elsősorban Feldebrőtől és Jáktól. Kevés könyvre lehet több joggal elmondani, hogy hízagypótló, mint éppen Tóth Melindaéra. A legkülönösebb mindemellett az, hogy szakmai közvéleményünk — talán egy-két specialistától eltekintve — még csak nem is nagyon volt tudatában, mekkora űr tátong itt. Tóth Melinda írásának bevezetőjét látva döbbenhetünk rá, milyen kevés elődje dolgozott ezen a területen, mennyire csak kötelező tartozékként szerepel ez az anyag mind a freskótörténetre, mind a román korra koncentráló könyvekben. (Az általános művészettörténetek pedig éppen csak megemlítették, de részletesebben már nem elemezték az egyes emlékeket.) Igaz, a külföldi szakirodalom is csupán az elmúlt évtizedekben kezdett nagyobb jelentőséget tulajdonítani ennek a témának, csupán nemrég írtak azok az alapvető cikkek és könyvek — a szerző különösen André Grabar és Otto Demus lekötélteztéknek tartja magát —, amelyek nálunk is megtermékenyítően hathattak. Végeredményben talán nem véletlen, és nem is éppen haszon nélkül való, hogy mostanáig várnunk kellett erre a feldolgozásra.

Itt van hát előttünk a könyv, amelynek célja — saját szavai szerint — „az egyes művekkel való elmélyült foglalkozás annak érdekében, hogy a korszak falfestészete egészéről valamiféle összképet nyerhessünk”. „Valamiféle összkép”-et ír, mert a pusztulások nagy száma miatt világosan látja, hogy ez a kép „szükségképpen csak bizonytalan körvonalú vázlat” marad.

Rögtön ennek leszögezésével kezd, de ez nála nem csak romantikus ábrándozás, az egykori gazdaság kesergő felidézése. Konkrét példákat sorol fel, mi mindent kell hiánynolnunk, illetőleg a ránk maradtak mennyivel töredékesebbek, csoportokba, iskolákba mennyivel kevésbé rendezhetőek, mint a román-kori építészet és szobrászat nagyobb számban és jobb állapotban megmaradt emlékei. Írásának legfontosabb és legvonzóbb tulajdonságát láthatjuk már itt felesillanni, az alapos, lelkiismeretes precíziséget, a tények minden következményével való szembenézést. A felmerülő problémákat igen alaposan vizsgálja meg, még a lektori véleményekben tudomására jutott ellenvetésekre is kitér. Egy felületes olvasó talán túlzott terjengősséggel is megvádolná emiatt, és való igaz, hogy mondanivalóját éppen szűkebb terjedelemben is elmondhatta volna: ez esetben azonban annak csak csupasz váza lenne előttünk, nem pedig — mint most — a bizonyosságok, a valószínűségek és a sejtések gondosan elkülönített fokozatai, amelyek helyességén az olvasó is elgondolkodhat, mert a források adatait és a különféle, néha ellentétes nézeteket még a nem specialista érdeklődő számára is áttekinthetően rendezte el. Olyan szeretettel bíbelődik az apró, a hozzá nem értő számára lényegtelennek ható részletekkel, mint egy késő gótikus németalföldi táblaképfestő, és ez nem is marad eredmény nélkül. A közvetlen és közvetett források seregének állandó megszólaltatása, a külföldi, elsősorban észak-olasz freskók lenyűgöző ismerete, a legújabb szakirodalom rendkívül széles körű áttekintése, a felmerült problémák logikus végiggondolása eredményeként olyan dolgokat tud tényként megállapítani, amelyeken eddig még csak nem is gondolkodott senki. Különösen a módszertaniakat szeretném kiemelni.

Ilyen annak felismerése, mennyire nem volt akkoriban általános a templomok teljes belsejének kifestése, vagy hogy mennyire szorosan összefügg a kor rossz falfestés-technikájával, az al fresco-eljárás nem elég következetes alkalmazásával a képek rossz állapota; a befejezést, finomítást szolgáló secco-rátétek jóformán mindenhol elűntek, és ennek következtében szinte nem is az eredeti művek, csupán előrajzolások, amolyan félkész állapotuk az, amit ma láthatunk.

Rendkívül fontos, minden falkép-kutató számára megszívlelendő, amit a restaurálásokkal kapcsolatban ír. „Minél rosszabb állapotban van egy falkép, annál szükségesebb a restaurátori beavatkozás, de épp akkor a legveszélyesebb is. ... a restaurátor ... vagy megkísérli, hogy átmentsen valamit az állandóan pusztuló, halványuló falképből az utókor számára, vagy nem teszi ezt, és akkor a falkép, jóllehet eredetibb, érintetlenebb formában, egyre nagyobb léptekkel indul el a felismerhetetlenség felé.” A művészettörténész és a művelő egyaránt tudatában kell legyen, hogy nem csak az esetleges kopásokat, hiányokat kell lelki szemeivel kiegészítgetnie, hanem meg kell próbálnia az elvonatkoztatást a helyreállító jószándékú, de óhatatlanul megváltoztató, néha sajnos valósággal meghamisító beavatkozásaitól. Tóth Melinda az egyes emlékek későbbi következő bemutatásánál minden alkalommal lelkiismeretesen megvizsgálja, mekkora része van a jelenlegi összbélyomásban az esetleg téves felfogást követő restaurálásnak, és az ezzel kapcsolatos észrevételei nem éppen örömet okozók. A leggyakoribb hiba a falkép egyre fokozódó kopása következtében mindinkább érvényesülő előrajz jelentőségének eltűlése; nem egyszer ezt tartották a mű legfontosabb karakterisztikumának, ennek megerősítését érezték feladatuknak, ezáltal azonban a kép a kelleténél mindenképp lineárisabbá válik. Ha Mauro Pelliccioli jáki helyreállításánál is ez történt, ne csodálkozzunk hát, hogy más művek még rosszabbul jártak. Még az aránylag jó állapotban megmaradt és igazán szerencsésen restaurált feldebrői képek konzerválása is súlyos következményekkel járt a további kutatás szempontjából, mert az eleszűszott vakolatfoltok kiálló éleinek eldolgozásával szinte megállapíthatatlanná tették, vajon egy vagy két festékréteg látható-e egymás felett. A veszprémi Gizella-kápolna apostalaiból pedig éppen a legtöbbbször bemutatott, a legszínesebb pár az, amelyik a legtöbb barokk átfestést hordozza, tehát a legkevésbé tekinthető XIII. századi műnek.

Ennyi talán elég a restaurálásokkal kapcsolatos problémákból, mert még az a látszat születik, hogy a könyvben főként ekörül forog a szó, holott ez csak az egyik az előrebocsátott módszertani megállapítások közül. Bevezetése folytatásában számba veszi még a román-kori művészetünk, jelesen festészetiünket ért bizánci hatások sokszor érintett kérdését, minden eddigini differenciáltságban mutatva be ezt a régebbi kutatás számára bizony meglehetősen homogén komplexumot, gondosan különbséget téve az egyes hatáshullámok között. Eddig általában Itália szerepét tekintették döntőnek a közvetítésben, Tóth Melinda nyomatékosan rámutat a kelet-bajor területek, Regensburg és Salzburg fontosságára. (A dél-német és osztrák területek egyébként is számos stílus-impulzust közvetítettek, tehát megkülönböztetett figyelmet érdemelnek.) Az első kézből való bizánci befolyás valószínűségét csekélynek látja, bár elméleti megfontolásokról vezetve nem zárja ki teljesen. A helyi források (az ókeresztény, illetve a zalavári karoling-kori freskók) aligha inspiráltak jelentősen a magyarság keresztény hitre térése után meginduló fejlődést. A miniatűr vagy falképek prioritásának réges régi vitájában inkább az utóbbiakat tartja adó félnek, de általában arra hajlik, hogy a technikai különbözősége hivatkozva az egyes műfajokat meg lehetőségen önállónak tekintse. (Ezt az önállóságot talán némileg el is túlozza. Abban nyilván igaza van, hogy nem okvetlenül ugyanazok a mesterek festették a méteres falképeket, akik a centiméteres miniatűrakat, de bizonyos,

hogy ahol csak tehették, megnézték egymás munkáját, a befolyásolás lehetősége tehát megvolt.) A csatári vagy admonti biblia és a magyar–román emlékek közötti, Gerevich óta többször leszögezett hasonlóságokat is tagadja; egyébként Wehli Tündére hivatkozva azt írja, hogy a kétkötetes remekművet „a magyar kutatás önkényesen sorozta be a hazai miniatúrafestészetbe.”

Az emlékek már említett csonkassága miatt elzárkózik az elől, hogy magyar ikonográfiai sajátosságokat állapítson meg; a román-kori freskófestészet rendkívül tradicionális jellegének ismeretében az egyáltalán nem csoda. (Elméletben nagyon tisztán látja, hogy a ránk maradt emlékek mennyire csonka, és ebből adódóan milyen kevés következtetést lehet nyugodtan megkockáztatni, gyakorlatban azonban néha szem elől téveszti ezt. A feldebrői altemplom egyes képeinek illetve programjának rekonstruálásakor úgy jár el, mintha nem is lett volna felső templom, amelynek valószínű falképdíszéhez nyilván alkalmazkodnia kellett az altemplomi képsor összeállításának.) Önálló kezdeményezésnek egyedül a Szent László-ciklus látszik, amit a XIII. század folyamán alakítottak ki, feltehetően ösztönzési csatajeleneteket ábrázoló előkép nyomán. Ezek olyasfélék lehetnek, mint amilyen maig láthatunk a lombardiai Galliano XI. sz. végéről való freskóin. Az ős-ciklusról történeti megfontolásokból és az ábrázolások elterjedését nyomonozva egyaránt azt tartja, hogy a váradi (Oradea) székesegyház falait díszíthette, és a tátrajárás után készülhetett.

A Szent László-jelenet sor mint magyar ikonográfiai specialitás már régóta foglalkoztatja a kutatást, a Szent Margit-ciklusoknak azonban senki sem tulajdonított különösebb jelentőséget. Tóth Melinda a süvetei (Sivetice) és szalonai freskók vizsgálatánál felfigyelt rá, hogy a szent legendájának több változata is létezett nálunk: néhány további adat összegyűjtésével (fejereklyéje Magyarországon, patrocíniumok) azt is meg tudta állapítani, hogy az ország patrónusaként tisztelték. Ebben az összefüggésben különös jelentősége van annak a ténynek, hogy IV. Béla két lánya is ezt a nevet kapta, mert ez mutatja, milyen fontosságot tulajdonított a király annak, hogy Szt. Margit védelmét a nevét viselő lány révén biztosítsa családjá számára: mihielyt meghalt az első, rögtön ennek kereszteltette a következő lányt. A lecke fel van adva a mostanában elég kevésbé intenzív magyar hagiográfiai kutatásnak, hogy kimutassa, meddig tartott és milyen méreteket öltött Szent Margitnak ez a különleges kultusza, és mik azok az összefüggések a Szent László-tisztelettel, amelyek a falképciklusok gyakori szomszédos elhelyezését magyarázzák. A középkori témákkal foglalkozó művészettörténészek mindenesetre hasznos adatokat szolgáltathatnak ehhez, ha az előforduló Margit-ábrázolásokat ilyen szempontból is megvizsgálják. Nagyon érdekes, igen sok önálló vizsgálatot igénylő téma, ami ennek a freskó-történetnek egy aprócska részeredményéből nőhet majd ki. E könyvben mindez alig tölt ki többet fél oldalnál, de az a tény, hogy ilyen fél oldalak találhatók benne — éspedig nem is kis számmal — imponáló gazdagságot bizonyít, a néha kissé szétágazó részeket ugyancsak dús nyálábjának állandó kézbe tartását.

Kategorikusan elzárkózik az elől, hogy a magyar emlékeken megkülönböztesse a külföldi vagy helyi mesterek munkáit. Ehhez — úgymond — „a mai falképanyag többszörösére volna szükségünk”. Azt tartja, hogy legfeljebb bizonyos tendenciákat lehet felismerni, így az egyszerűbb megoldások kedvelését, az előképek kissé merev követését, a lassú kezdetek utáni szép és gazdag késői virágzást; mindezek nem a magyarság művészi alkotával, hanem meghatározott történeti és művészeti földrajzi tényezőkkel magyarázhatók.

Az Árpád-kori falfestészet fennmaradt alkotásait kronologikusan bemutató tulajdonképpeni főrészt a székesfehérvári királyi bazilika hajdani mozaikjáról szóló kitérővel kezdi. Ennek alig egy-két apróbb töredéke került csak elő, némelyik már ezek közül is csak fényképről ismeretes. A megelőd alapján bizonyosra vehető, hogy nem járófelületet, hanem falat burkolt, leginkább a szentély boltozatát vagy hengeres belső falát. A töredékek ugyan olyan kicsinyek, hogy stílusos összevetésre aligha használhatók

fel, mégis részben ennek a módszernek, részben a mozaiktechnika történetének tekintetbe vételét, a fénykorok és elapadások nyomon kíséréseivel az eddigi szerzőkkel ellentétben Tóth Melinda arra a meggyőződésre jut, hogy ez semmiképp sem lehet az István-kori épület eredeti része, inkább a XI–XII. század fordulóján, a Kálmán-féle újjáépítés alkalmával készülhetett.

A legrégebbi ránkmaradt magyar falképet a pécsváradai templom még nem teljesen feltárt kifestésében ismeri fel. A datálás rendkívül nehéz, hiszen az építéstörténet a legújabb feltárások után is meglehetősen homályos, legvalószínűbb a XII. század közepe.

A század második feléből, román-kori művészetünk egyik legragyogóbb periódusából csupán a feldebrői altemplom falfestményei maradtak fenn. A jelentős együttesnek a szerző már több tanulmányt is szentelt, itt ezek összefoglalását láthatjuk. Fejtegetéseinek felénél is nagyobb részét ikonográfiai kérdéseknek, a program rekonstruálásának szentelte; valószínű azonban — már csak a bevezetőről mondottak miatt is —, hogy még nem jelentik az utolsó szót ebben a kérdésben. A program nagyon egységes, de nem eléggé találékony voltából az a következtetés vonható le, hogy egy más épület apszisában bevált együttest akartak ide áttenni, a különös arányok, a keresztbefutó hajó stb. azonban ezt csak nagy vonalakban tette lehetővé. Az ikonográfiai analógiák egyértelműen Lombardia felé irányítják a figyelmet, a stílusanalógiákkal már nem ilyen könnyű a helyzet. Ott a bizáncias-italianizáló jegyek alighanem bajor (salzburgi?) közvetítéssel juthattak el a képek mesteréhez, akinek képességeit — a kelleténél alighanem szigorúbb mércével mérve — nem becsüli sokra. A hatások keveredésének elemzésénél felveti, hogy az előképiül szolgáló ciklus már valahol Magyarországon egy azóta elpusztult templomban készült — olyan hipotézis ez, amelyet nehéz megcáfolni, de nehéz volna bizonyítani is. Dátumként az újabb véleményekkel egyetértésben a XII. század közepét, esetleg hatvanas-hetvenes éveit ajánlja.

A pompás köveket megőrző pécsi székesegyháznak falfestményeiről alig tudunk valamit, csupán egyetlen kicsiny töredék és egy tucat múlt századi, kétes értékű akvarell-másolat maradt ránk. (Valószínű, hogy a román korban csak a szentély volt kifestve.) A stílus kérdésében nem is mer állást foglalni, a dátumban — a XII. század utolsó harmada — is bizonytalan. A cella trichora két egymásra festett rétegét általában egymástól többszáz év távolságban levőnek tartják, az első ókeresztény munkának, a rajta levőt IX. századnak vagy — újabban — a honfoglalás, sőt az államalapítás utáni időből valónak. Tóth Melinda ezekkel merészen szakítva mindkettőt a XII. századba helyezi, esetleg a régebbit a század első, az újabb réteget a második felébe. Még azt is kétségbe vonja, hogy az épület maga ókeresztény lenne, vagy ha igen, akkor újjáépíthették a XII. században, illetve korábban, még a XI. század derekán, Orseolo Péter király pécsi temetkezésével kapcsolatban; esetleg nem is a székesegyházba, hanem ide helyezték el az uralkodó sírját. (Az ezzel kapcsolatos érvek között felhozott Képes Krónika-idézet azonban — „... quam ipse fundaverat in honorem beati Petri apostoli...” — nem eléggé meggyőző. Merőben valószínűtlen ugyanis, hogy egymás tőszomszédságában két azonos titulusú templomot emeljenek, arra pedig semmi bizonyíték sincs, hogy ezt csak utólag vitték volna át a kápolnáról a székesegyházba. Igaz, mindezt a szerző is csupán „elvben elképzelhető”-nek érzi.) A felhozott érvek bármennyire meglepőek, végülis nem hihetetlenek. A szerző figyelmét azonban ez a probléma annyira magára vonhatta, hogy itt elmaradt a stílusos összefüggések szokásos megtárgyalása, mindössze annyit szögez le, hogy „nem bizánci hatások lecsapódása”, mint ezt részben a kufi betűk alkalmazására, újabban a habarcs összetételének vizsgálatára hivatkozva többen állították. Igaz, a stílus megállapításának az emlék töredékessége sem kedvezett.

Az esztergomi palotakápolna freskódíszével kapcsolatban — mint az egész eddigi irodalomban — a szentély-lábazat oroszlános korongjairól olvashatunk a legtöbbet. A valóban pompás, formáikat tekintve a XIII. század elején már feltűnően archaikus állapotokhoz egy valószí-

nüleg a X—XI. századból származó bizánci textil szolgálatott előképül, nyilván az esztergomi kincstár egyik büszkesége. Ilyen módon az, hogy a korongokban oroslánok vannak, aligha a megrendelő szándékából következnek, egyszerűen ez volt látható a választott textildarabon. Tóth Melinda ugyanis a kutatók többségével szemben azt tartja, hogy itt szó sincs uralkodói szimbólumokról. Megszívlelendő érvei között szerepel, hogy nem tudjuk, a freskók festése idején a kápolna a királyé volt-e még, vagy már az érseké — utóbbi esetben pedig miért kellene királyi hatalomra utaló szimbólumnak látni a díszeket. A spanyol dinasztikus kapcsolatra hivatkozóknak azt veti ellen, hogy Imre király az aragóniai házhoz lépett rokonságba, az oroslán azonban Leonban volt címerállat, valószínűleg a királyság nevének jelentése miatt. Legfőbb érve az az eddig figyelembe nem eléggé vett tény, hogy a ráncmaradt lábazati dísz az egykori szentély-dekorációnak csak kis — és nem is hangsúlyos — része, ahol igazán megelégedhettek textil-imitációval. A keleti textilek mintáinak falon való megörökítése Spanyolországban mindenestre igen elterjedt volt, az uralkodó házasságának valamilyen közvetítő hatása tehát mégis lehetett. A szerző a szentélyfülkét (amelyet külön kiemel festett indadíszének szépsége és épsége miatt) hamisan kiegészítettnek tartja, eredetileg nem trónszerű, csak liturgikus tárgyakat őrző funkciót tulajdonít neki, ezért jelen formában túl nagyra véli.

A gimeskosztolányi (a szerző helytelenül használja a helységnév rövid formáját, a „Kosztolány”-t, hiszen a régi Magyarországon tucatnyi falut hívtak így, a különbségtétel elengedhetetlen volt; ma Kostol'any pod Tribečom) templom mindössze tizenöt éve ismert falképei nehéz feladat elé állítják a kutatást elszigetelt voltuk és a kevésbé sikerültnek mondható restaurálás miatt. Tóth Melinda mindenesetre későbbre datálja őket, mint a csehszlovák kutatók nagy része, a XII. század vége és a XIII. század első harmada közé. Bizonyos, korainak ható jegyeiben nem „egy korai művészeti jellegzetes szárnnybontogatását, hanem a késő román-kori provincializálódás egyik jellegzetességét” látja. A közvetlen közeli zaborhegyi apátság volt minden valószínűség szerint az adott időszakban a falu birtokosa, ám román-kori freskóiról — akárcsak annyi más fontosabb egyházi központ esetében — semmit sem tudunk.

A jáki falképek elemzésénél — amelyekről leszögezi, hogy eredetileg nem hatottak annyira lineárisan, mint jelenleg — nagy súlyt helyez az ábrázolással kapcsolatos kérdésekre. A karzat alatti mennyebevitel jelenetét Mária halálának tartja, Entz Géza újabban nyilvánosságra hozott teóriáját (összerinte ez a templomalapítóra, Jáki Nagy Mártonra vonatkozik) azonban beleolvastja ennek jelentésébe: az Istenanya halála utalhat a fontos személyiség itteni sírjára. Az arctípusokat nagyon bizánciasnak — bár a hatás alighanem Szicilián keresztül jöhetett —, a drapériát a XII. századi klasszikus román stílust őrzőnek, délkelet-német, azaz bajor, dél-tiroli, osztrák példákhoz közelállónak véli. Hangsúlyozza, hogy az épület plasztikai díszei ugyancsak délnémet területekkel kapcsolatosak. A festményeket, amelyeket némileg konzervatívnak mond, legkésőbb a harmincas évekből keltezi.

A mostoha sorsú, az évszázados pusztulás után rossz restaurálást is elszenvedett hidegségi templom az egyetlen hely Magyarországon, ahol az apszis Maiestas Dominija, ez az annak idején nyilván olyan gyakori motívum ráncmaradt. A falképek rendkívül rossz állapotának az igen vékony vakolatréteg az oka: mindjárt a köré festették, és így még az a lehetőség is ki volt zárva, hogy legalább az aláfestés „as fresco” történjék. Ebből adódóan aligha sikerülhet a mű stílárís besorolása. A német későromán „nehéz stílus”-hoz hasonlító formák és mozzulatok alapján azonban legalább a XIII. század közepére való datálás megkövethető.

A század közepe táján rendkívül erős volt a bizánci freskófestészet befolyása. (A jelenség megvilágítása érdekében felhívja a figyelmet arra, hogy ez sokkal erősebben érződik emlékeinken annál, semhogy Itália és Ausztria közvetítésével megmagyarázható volna, a közvetlen balkáni átvételt azonban nagyon meggondolandónak tartja.)

Ennek legszebbje a veszprémi Gizella-kápolnában készülhetett, de elhalványult, és erősen restaurált volta miatt szinte már elvesztettnek nevezi. A régebbi magyar kutatás Torriti, sőt Cavallini köréhez tartozó művész keze nyomát vélte felismerni az apostolokon, Tóth Melinda szerint azonban ennél korábbi, egyszersmind a hazai fejlődés egy előző fázisához húzó alkotás ez, mégpedig királyi palotakápolna díszé lévén alighanem a IV. Béla-kori udvari művészet visszfénye.

A lékai (Lockenhaus) freskó ugyanúgy erősen bizantizáló, a kettő között azonban nem lehet közvetlen összefüggést megállapítani.

Ugyancsak erősen, a közvetlen átvétel lehetőségét szügerálón bizánciasak a bényi (Biha) rotunda szakszerűtlenül restaurált freskomaradványai. A zsámbéki freskókból egyetlen Krisztus-fej maradt meg; pusztulását a legnagyobb veszteségek egyikének tekinti.

A jáki szentély-freskó színei erőteljesebbek, maga az alak mozgalmasabb azoknál, akiket a karzat alatt láthatunk. Ez lehetett az 1256-os felszenteléshez kapcsolódó kifestésnek a záróakkordja. Az alak és a dőfés-motívum a bizáncias és a nyugati típus összeegyeztetéséből született, a stílus eredetét a salzburgi-karinthiai emlékkörben kell keresniünk. Stílárisan és az elkészülés idejét tekintve ehhez illeszkedőnek érzi a vizsolyi falképeket, bár bizonytalanul. Kénytelen ugyanis leszögezni, hogy „a restaurálás ikonográfiai és stílárís félreértelmezései, a festmények egy részének feltáratlan volta, valamint a periódusok rétegeinek és stílusának összemossódása a művészettörténet számára alig engednek meg egyebet, mint ... elképzelésének pusztá vázolását.”

Két töredékről, a benepusztairól és a sopronbánfalviról csak annyit mond, hogy nehezen meghatározhatók, és a század közepe után keletkeztek. A dejtei (Dehtice) rotunda képeinek sajátos provinciális ízét emeli ki. A bonyolult programot sejtető, néha valóban kissé ügyetlen megoldások között ikonográfiai félreértéseket is regisztrál; egyikükhöz, a Jézus születése jelenet alatti fürdetéshez hozzátenném, hogy az valószínűleg Jézus kereszteselésének ábrázolása. (Az első fürdetés ábrázolása mindig is arra való utalásnak számított, a figurák pedig eszerint Keresztelő Szent János és az angyal lehetnének, akik a korai századokban így, ketten szoktak jelen lenni az eseménynél.) A feszület alatt álló, a fején koronát viselő, tehát részben Ecclesiának is tekinthető Szűz Máriával kapcsolatban pedig talán érdemes megemlíteni, hogy a kor vallási életének egyik jellemző irányzata volt Mária tiszteletének erőteljes előnyomulása. Ennek teológiai megnyilvánulásai közé tartozott Mária és az Egyház egységének, már-már eggyéválásának fejtegetése, amely nagyon érzékletes, sőt Krisztus megváltó kereszthalálához is kapcsolódóan kétszeresen érzékletes ábrázolást kapott itt, olyant, amely ha páratlanul talán nem is mondható, de nem is gyakori a XIII. századi Európában. Ez a tény azt bizonyítja, hogy a program összeállítója jó, sőt modern teológus volt, közvetve tehát alátámasztja Tóth Melinda megállapítását, aki itt egy jelentős példakép, egy fontosabb ciklus nem mindenben sikeres követését látja.

A gömöri Süvetén (Sivetice) főként azt részletezi, hogyan zsúfoltak össze egy-egy szentély és hajó kifestésére elegendő programot egy körtemplomban, és miként lesz Szent Margit Szent György megfelelője. A figurák egyik-másikán már a német művészetben a gótika közeledtét hirdető cakkos stílust is érezni véle (de a terminus technicus csak németül meri alkalmazni). Az innen viszonylag nem messze fekvő Szalonnán ugyancsak Szent Margit-ciklust látunk, de falusias, népies előadásban. A mester a rendelkezésére álló mintalapokat, ill. mintakönyvet szemmel láthatóan elég ügyetlenül forgatta, számos ikonográfiai és festői félreértés állapítható meg. Ez a datálást is igen megnehezíti (1270—80?).

Az ócsai falfestmények a Szent László legenda megjelenésével kapcsolatos fejtegetéseket tették lehetővé, a szentély ellenkező falán látható Utolsó ítélet pedig annak felismerését, hogy ez a ciklus Magyarországon az urasági karzat miatt került ide a belső nyugati falról. Stílárisan bizonyos vonások ellenére igazából már gótikus műnek tartja. A század legvégének emlékeit (Noszvaj,

Abaujvár, Nagytoronya — Vel'ká Torona —, Csaroda, Vizsoly, Csempeszkopács, Hidegség, Homoród—Homorod) már csak regisztrálja, de az a megállapítása, hogy milyen jelentősége van a románkorias-bizantinizáló formákúoz való állhatatos ragaszkodásnak, még részletesebb említést érdemel. Ebben ismeri ugyanis fel azt az előfeltételt, ami olyan alkalmassá tette a talajt az olaszos trecento-izű freskófestészet elterjedéséhez, a középkori magyar művészet egyik legsajátosabb jelenségének kivirágzásához. Mennyivel értelmesebb magyarázat ez, mint azok a célzások, amelyet forgalomban voltak a magyar és olasz lélek hasonlóságáról!

Az annyira töredékes emléktanyag ilyen alapos feldolgozása nem történhetett hatalmas apparátus nélkül. Ennek méreteire jellemző, hogy 12 oldalt töltenek meg azok a könyvcímek, amelyekre a jegyzetekben rövidítve hivatkozik. Ezeket aztán nemcsak hencsérből sorakoztatta fel, hanem idézi is sokszorosan. Teheti, a 64 oldalt kitöltő 707 jegyzet bőséges alkalmat nyújt erre.

Ilyen terjedelmes apparátust látva tulajdonképpen elmondhatjuk, hogy még egy könyvre való van előttünk, sőt annál valamivel több is. A sorozat, amelyhez tartozik, nyilván megszabta a kötet terjedelmét, Tóth Melinda azonban tudott segíteni magán: belefért a rendelkezésére álló terjedelemben anélkül, hogy mondanivalóját megcsontítva kellett volna a közönség elé bocsátani. (A 21. és a 87. jegyzet, a csak írásos adatokból ismert, illetőleg az összesen nem román-kori freskók felsorolása — persze bibliográfiával, megokolással — szép példája annak, hogyan lehetett ügyesen rövidíteni a szöveget, de mégis közölni a lényegét.)

Mindebben nagy segítségére volt szerkesztőképesége. Könyve jól meg van szerkesztve olyan értelemben, hogy mondanivalóit jól rendezte el, előadásmódja átgondolt, a súlypontok könnyen felismerhetők, tartózkodik az ismétlésektől (illetőleg csak ott használja őket, ahol fontos figyelemfelhívó szerepük van), megfelelő alkalmakkor egy rövid bekezdésben összefoglalja az addig mondottakat, stb. Szerteágazó, a részletproblémák erdején át is mindig a célhoz közelítő előadásmódjának javára válik,

hogy néha egy-egy jegyzetben kedvesen emlékezteti a témában önala mégiscsak tájékozatlanabb olvasót, ha esett már szó a tárgyalt problémákról más összefüggésben, esetleg egy ezzel kapcsolatos analógiáról stb. Ha elhisszük, hogy „le styl c'est l'homme”, ha igaz, hogy mindenkinek olyan rend van a fejében a gondolatok között, amilyent írásában fel tud mutatni, akkor könnyen megérthetjük, hogyan sikerült a szerzőnek urrá lenni ilyen hatalmas anyag felett (ahol a „hatalmas” szóhasználatát sajnos nem az emlékek, hanem az analógiák, a felmerülő részletproblémák számával lehet menteni). Olyasmi ez, amelyre nem nagyon szoktak gondolni a magyar művészettörténészek dolgozataik papírra vetésénél, pedig nagy mértékben hozzájárulna, hogy szakmánk tekintélye növekedjék a rokon tudományok művelői előtt.

Néhány az ímént felsorolt erények mellett eltörpülő, de sajnálatosan meglevő apróságot azonban nem lehet szó nélkül hagyni. Elszomorítóan sok a magyartalan fordulat, még több a nemzetközi szakmai zsargonból csak félig lefordítva átvett terminus technicus („... valamely európai filiációjától kapják-e az italobizantinizáló, venedi-lombardnak ható impulzusokat”), a németből egyeseket egyáltalán nem fordít le (schwerer Stil, Zackenstil). Jó ötlet volt a térképábrázolás, de nem elég jó a kivitel: a Dunántúl kivételével mind a folyók, mind a helységek túl nagyvonalúan vannak berajzolva, és nagyon sok tárgyalt helység hiányzik (Abaujvár, Buda, Győr, Gyulafehérvár, Homoróddaróc, Nagyvár, Zalavár, sőt Szolnoki is, pedig onnan képet is közöl), a feltüntetettek közül viszont nem egyről csak a jegyzetekben ír. A német nyelvű kivonat ugyancsak hasznos, bár nem mindig pontos; az analógiák felsorolásánál például néha eltér a magyar szövegtől. Lékát — igaz, csak egyszer — magyar néven említi; így bizony egy német olvasó sem ismer majd rá.

A Művészettörténeti Füzetek jó és hasznos sorozat, a szakmai folyóiratoktól eltérő, az újabb művészettörténeti kutatásoknak alighanem a legfontosabb fóruma. Tóth Melinda kötete még ebben a társaságban is megállja a helyét.

Végh János

BOKROS BIRMAN DEZSŐ ÖNÉLETRAJZA, LEVELEZÉSE, MŰVEI

(Akadémia Kiadó, Budapest, 1974) (Sajtó alá rendezte: Kontha Sándor)

Ez a szép kiállítás, gondosan szerkesztett és bőséges kommentált könyv Bokros Birman Dezső önéletrírásának harmadik, anyagát tekintve legerjedelmesebb és igen széles érzelmi áradású változatát foglalja magában, kiegészítve a művész levelezésével és műveiről készült reprodukciókkal.

Bokros Birman Dezső önéletrírásának korábbi változatai 1928-ban Karinthy Frigyes, 1949-ben Mihályfi Ernő bevezető sorával jelentek meg. A két korábbi és az újabb között fennálló különbség nemcsak az idő múlásával, a korosodó ember élete eseményeinek gyarapodásával magyarázható, hanem a szobrász-író saját múltjához, egész életéhez való megváltozott viszonyával, egyben az idős ember szívesebb és színesebb emlékező hajlandóságával, beszédességével. Írásának erénye is ebből a beszédességéből, csevegő jellegből származik. Az egész önéletrírás olyan hangvételben fogant, mintha egy kávéházi asztalnál, baráti társaságban hangzana el; hogy nehezen felszakadó, hol pedig szellemes fordulatokkal, kalandosan gördülő, párbeszéd felidézésével dramatizált előadásban. Az elbeszélés folyamatát nem annyira az események sorrendje, mint inkább az emlékezés csapongása határozza meg. A múlt eseményeibe közbeszúrva aktualitások keverednek, mint Diener Dénes Rudolf halálhíre 1956-ban.

Ez a laza szerkezet egészen más, mint példának okáért az 1949-es önéletrajz, amelyben visszatartottabb az író, kevesebb epizódot közöl, mondanivalója egyes fejezetek sztereotip fordulatként évszámokkal nyitja meg. Nyilvánvaló itt az a törekvése, hogy művészi munkássága, pályafutása állomásai, a művek köré csoportosítja emlékeit,

persze korántsem olyan tendenciózan, agitativ erővel és művészi törekvései helyességéről meggyőzni akaró szándékkal, mint például Beck Ö. Fülöp az önéletrírásában.

Bokros Birman Dezső harmadik önéletrajzában nyoma sincs az ilyen agitativ szándéknak. Ebből következhet, hogy voltaképpen nincs súlypontozva a mondanivalója. Ellenkezőleg egyfajta kontrasztelekció érvényesülése miatt fontos események s néhány nagyon találó, megvilágító erejű közlés is kimarad, így az 1941. évi kiállítás megemlézése és a Jób illusztráció érzelmi indítékát felfedő mondatok.

Összességében a most megjelent önéletrírás egy egész életen át küszködött, mélyen megaláztatott, életét sztoikus nyugalommal viselő ember lírával és gyengéd érzelmességgel teli önvallomása, amely olykor parainézisszerű üzenetté lesz.

Mielőtt abba a látszatba kerülénék, hogy a kötet gondozójának Kontha Sándornak a szavait ismétljük, berekesztjük az önéletrírás további ismertetését. Kontha Sándor szerkesztői munkáját éppen az jellemzi, hogy ízeire bontja a szobrász-író munkáját. Figyelme minden mozzanatra kiterjedt, s úgy vezeti be a könyvbe az olvasót, hogy annak is mindenre figyelmessé kell válnia. Előszavába beilleszti a művész rövid életrajzát és szobrászatáról is ismertetőt ad. Hiányaként csupán egyet említhetünk, azt ti., hogy a korábban kiadott önéletrírások e harmadik változatból kimaradt részeit nem teljes összefüggésükben közli, csak utal rájuk, ill. egy-egy kiragadott mondatot idéz belőlük. Ha másutt nem, de a jegyzetanyagban minden bizonyítást helyet lehetett volna ezeknek biztosítani.

tani. Sajátos az önéletírás és a közzétett dokumentumok időbeli kapcsolata. Amíg a szobrász nagyobb részt az 1950-es évekig terjedő időszokról szól, addig a levelek és egyéb írásos dokumentumok — néhány kivételtől eltekintve — 1944-től 1965-ig, a művész tragikus halálát közlő újsághírig tartó évek emlékeit-eseményeit sorakoztatják fel. Nyilván nem a szerkesztő, hanem maga a történelem szabta ezt a szakaszhatárt. Így azonban az újabban egyre inkább az érdeklődés középpontjába kerülő, a Felszabadulástól 1949-ig eltelt pár év mozgalmas történései, és az utána következő korszak tárul fel az olvasó előtt, mégpedig hitelesen, szépírással. Micsoda különbség van a két időszak között. Az elsőben csupa élnivágyás, tettvágy és segítőkészség öleli körül a művészt, bőségesen kap megbízásokat, gyakran keresik fel vásárlók, elismerés jut neki osztályrészül. (Ez a bizakodó életrealkotásra készülő lendület tükröződik éppen az 1949-ben megjelent önéletírásában is.) A másodikban megtorpan ez a lendület. Maga a művész bár igyekszik a művészettel szemben támasztott új igényeket kielégíteni, naív hitével (a hőbortos ötletnek tűnő gyufaújítási javaslat tragikomikus epizódja igen jól illusztrálja naivitását) és a művészetről alkotott meggyőződésével szembekerül az eseményekkel.

A levelek során végigfutva láthatjuk, miként szűkül be élete. Kezdetben még a „magyar képzőművészek túlnyomó többsége” nevében protestál, majd csak „Bokros Birman Dezső Kossuth-díjas szobrászművész vagyok” fordulattal kezdi személyes — ritkán művészeti — ügyeiben illetékes és illetéktelen fórumoknak és személyeknek panaszt emelő leveleit, próbálja áttörni a hallgatásból és közönyből köré fonódott kordont. Megdöbbenő, ahogy szemünk láttára zsémbes társ- és albérlőivel ügyvédekkel s hivatalokkal perlekedő-csatázó magára maradt öreg emberré válik. Kimondatlanul is ítélet van a könyvben: a pusztá dokumentumok rávilágítanak, hogy Bokros Birman Dezső egyéni életútjának tragikus alakulása milyen szoros kapcsolatban áll az általános társadalmi-történelmi mozgással. Ezért igen értékes kordokumentum e könyv.

Kétirányú munka etapját képezi: az egyik, hogy például szolgál a félmúlt dokumentumainak más életutak kapcsán való felkutatásához és közzéadásához, a másik pedig, hogy közvetlen előzményét képezheti Bokros Birman Dezső életének, művészetének szentelt nagy-monográfia megírásához.

Tóth Antal

MINDEN TUDOMÁNYÁG KÖZÖS FÓRUMA

a

MAGYAR TUDOMÁNY

A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője

Alapítva

1894-ben

Főszerkesztő

Köpeczi Béla

Szerkesztő Bizottság

Babics, Antal, Barta György, Csáki Frigyes, Elekes Lajos, Eörsi Gyula,
Jánossy Lajos, Klaniczay Tibor, Márta Ferenc, Mócsy János, Straub F. Brunó

Szerkesztők

Rejtő István, Szántó Lajos

A MAGYAR TUDOMÁNY

a különböző tudományágak általános érdekű kérdéseivel foglalkozik; ismerteti
a hazai és nemzetközi élet fontosabb eseményeit; közlése a tudományos
művek bírálatát.

Megjelenik havonta, magyar nyelven, orosz és angol nyelvű tartalomjegyzékkel.

Évi előfizetési díja 60,— Ft.

Példányonkénti eladási ára 5,— Ft.



AKADÉMIAI KIADÓ

BUDAPEST

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Agócs András

A kézirat nyomdába érkezett: 1975. IX. 12. —Terjedelem: 9 (A/5) ív

75.2243 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ИШТВАН БОНА — ИШТВАН ДИЕНЕШ — ЛАСЛО ГЭРЭВИЧ — ЭВА КОВАЦ:	Искусство во Венгрии от IX-ого до конца XII-ого века	237
ДЭЖЕ ДЭРЧЕНИ:	Искусство во Венгрии в XIII веке	243
ЭРНЕ МАРОШИ:	Искусство во Венгрии в XIV веке и в две трети X—V-ого века	247

ИССЛЕДОВАНИЯ

ЛАСЛО ЗОЛНАИ:	Фигуры в средних веках в Буде	255
АКОШ КИШ:	О направлении необарокко (III. рококо) в конце XIX-ого века	269

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

ШАНДОР ШОПРОНИ:	Отчёт о деятельности Общества венгерских археологов и искусствоведчиков в 1974 году	280
ЖИГМОНД ВИТА:	Влияния художественной колонии в Диод и идеи Толстого в венгерском искусстве	281
ЭРЖЕБЕТ БЕНКЕ:	Замечания о школе живописца Сени	284

ВЕНГЕРСКОЕ ИСКУССТВО ЗА РУБЕЖОМ

РЕЖЕЭ СИЙ:	Йожэф Биро	286
П. М. КИШШ:	Золтан Херваи	293

ОБЗОР КНИГ

<i>Михай Задор</i> : Венгерская охрана памятников 1971—1972. Издательство "Akadémiai", Будапешт, 1974.	297
<i>Янош Вег</i> : Мелинда Тот: Росписи эпохи династии Арпадов. Издательство "Akadémiai", Будапешт, 1975.	300
<i>Антал Тотх</i> : Шандор Конта: Дэже Бокрош Бирман. Издательство "Akadémiai", Будапешт, 1974.	303

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

ISTVÁN BÓNA —
ISTVÁN DIENES —
LÁSZLÓ GEREVICH—

ÉVA KOVÁCS:	L'art en Hongrie depuis le IX ^e siècle jusqu'à la fin du XII ^e siècle	237
DEZSŐ DERCSÉNYI:	L'art en Hongrie au XIII ^e siècle	243
ERNŐ MAROSI:	L'art en Hongrie au XIV ^e siècle et dans les deux premiers tiers du XV ^e siècle	247

RECHERCHES

LÁSZLÓ ZOLNAY:	Les monuments figurés de Buda du Moyen Age	255
ÁKOS KISS:	Sur les tendances néobaroques (III ^e rococo) de la fin du XIX ^e siècle ...	269

DOCUMENTATION

SÁNDOR SOPRONI:	Rapport sur l'activité de la Société Hongroise d'Archéologie et d'Histoire des Beaux-Arts en 1974	280
ZSIGMOND VITA:	L'influence de la colonie des peintres de Diód et des idées tolstoïennes exercée sur notre art	281
ERZSÉBET BENKŐ:	Notes sur l'École de peintres Szőnyi	284

LES ARTISTES HONGROIS AU MONDE ENTIER

REZSŐ SZIJ:	József Bíró	286
PÁL M. KISS:	Zoltán Hervai	293

REVUE DE LIVRES

<i>Mihály Zádor:</i> Protection des Monument Historiques hongroise. Editions d'Academie, Budapest, 1974.	297
<i>János Végh:</i> Melinda Tóth: Peinture murale a l'époque des rois arpadiens. Editions d'Academie, Budapest, 1975.	300
<i>Antal Tóth:</i> Sándor Kontha: Dezső Bokros Birman. Editions d'Academie, Budapest, 1974.	303